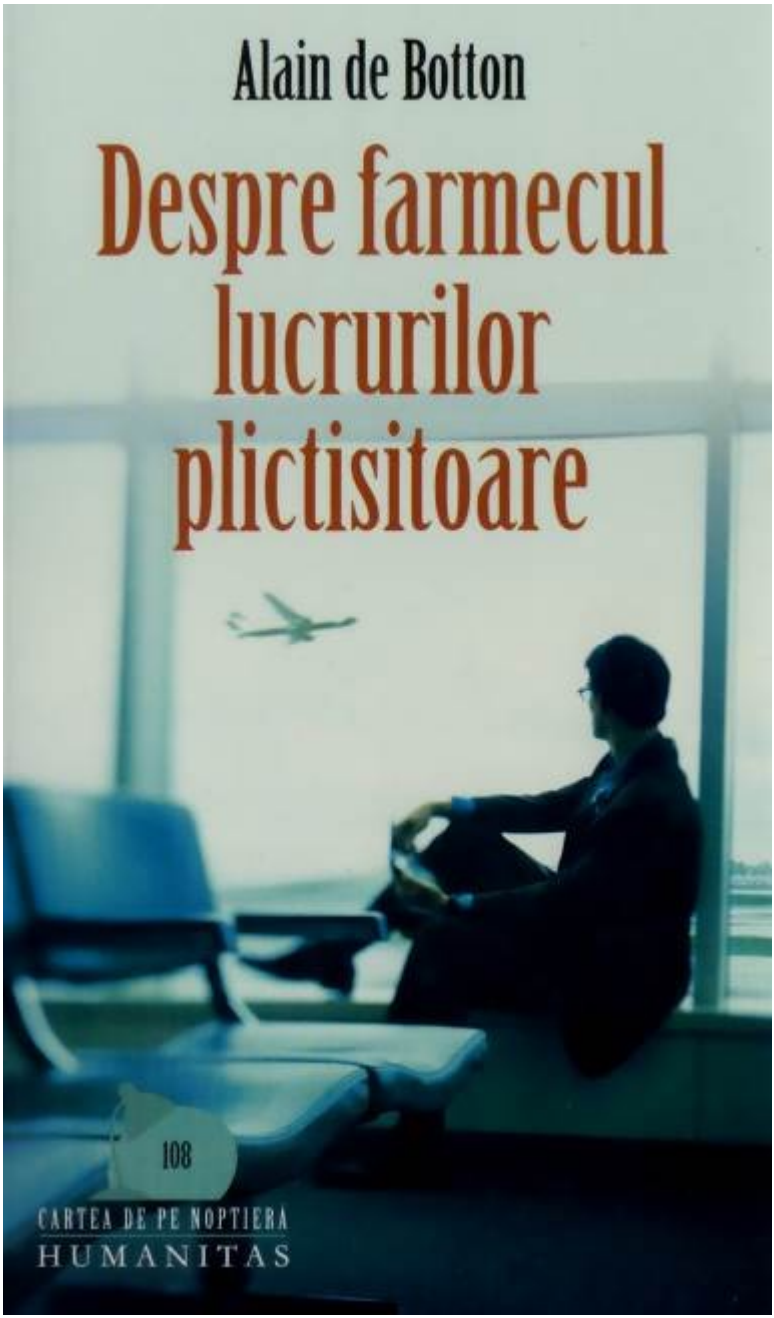
Alain de Botton

Despre farmecul lucrurilor plictisitoare



108

CARTEA DE PE NOPTIERĂ

HUMANITAS

ALAIN DE BOTTON

DESPRE FARMECUL LUCRURILOR PLICTISITOARE

Titlul original: *ON SEEING AND NOTICING*, 2005
Traducere din engleză de Florina Pîrjol

Cuprins

Despre plăcerile tristeţii
Despre mersul la aeroport
Despre autenticitate
Despre muncă şi fericire
Despre mersul la grădina zoologică
Despre bărbaţii singuri
Despre farmecul lucrurilor plictisitoare
    1
    2
    3
    4
    5
    6
Despre scris (şi păstrăvi)
Despre comedie
    1
    2
    3
    4

ALAIN DE BOTTON s-a născut în anul 1969, în Zürich. Familia, de ascendenţă sefardă, provine din micul oraş castilian Boton, pe care îl părăseşte la 1492. Tatăl său s-a născut la Alexandria, în Egipt. Alain de Botton îşi petrece primii opt ani de viaţă la Zürich, pe următorii zece la Oxford, ca intern, şi îşi continuă studiile la Cambridge. Cei zece ani de internat sunt cea mai urâtă amintire a vieţii sale.

Romancier, eseist şi jurnalist, Botton predă şi filosofie la Universitatea din Londra. Pe lângă limba în care scrie, engleza, vorbeşte perfect franceza şi germana. Cărţile sale, în care puritatea trăirii este dublată de inteligenţă narativă şi de inteligenţă pur şi simplu, au succes în toată lumea.

SCRIERI: *Essays în Love (Eseuri de îndrăgostit*, apărută în colecţia Cartea de pe noptieră) (1993), *The Romantic Movement* (1994), *Kiss & Tell* (1995), *How Proust can change your Life* (1997), *The Consolation of Philosophy* (2000), *The Art of Travel* (2002).

Traducătoarea, FLORINA PÂRJOL, a absolvit secţia română-engleză a Facultăţii de Litere de la Universitatea din Bucureşti. Publică recenzii şi cronică de carte în presa culturală din Bucureşti.

Despre plăcerile tristeţii

Edward Hopper aparţine categoriei de artişti a căror operă e tristă, dar nu ne întristează – echivalentul în pictură al unor Bach sau Leonard Cohen. Tristeţea este tema dominantă în arta sa. Personajele lui au aerul că se află departe de casă, citesc o scrisoare pe marginea unui pat de hotel sau beau într-un bar, se uită pe geamul unui tren în mers sau răsfoiesc o carte în holul unui hotel. Feţele lor sunt vulnerabile şi introspective. Poate că tocmai au părăsit pe cineva sau au fost părăsite, sunt în căutare de lucru, sex ori companie, duse de vânt în locuri pasagere. Adesea e noapte, iar prin fereastră se aştern întunericul şi ameninţarea câmpului deschis sau a unui oraş ciudat.

Şi cu toate acestea, în ciuda tristeţii pe care o exprimă picturile lui Hopper, ele, în sine, nu par triste – probabil, pentru că permit privitorilor să fie martorii ecoului propriilor necazuri şi dezamăgiri, să se simtă astfel mai puţin persecutaţi şi asaltaţi de ele. Probabil cărţile triste ne consolează cel mai bine când suntem trişti şi, la fel, pozele cu benzinării pustii, pe care ar trebui să le agăţăm pe pereţi când nu avem de cine ne ataşa sau pe cine iubi.

În *Automat* (1927), o femeie stă singură şi bea o ceaşcă de cafea. Afară, judecând după pălărie şi haină, e târziu şi frig. Încăperea pare mare, puternic luminată şi goală. Decorul e funcţional, o masă cu tăblie de piatră, scaune de lemn negre, grele şi pereţi albi. Femeia pare timidă şi uşor speriată, neobişnuită să stea singură într-un spaţiu public. Pesemne i s-a întâmplat ceva rău. Fără să vrea, îl invită pe privitor să-şi imagineze poveşti cu ea, poveşti despre trădare sau pierdere. Încearcă să nu-i tremure mâna când duce ceaşca de cafea la gură. Ar fi cam unsprezece

noaptea, în februarie, într-un oraş mare din America de Nord.

Automat e un tablou al tristeţii – şi cu toate acestea nu e un tablou trist. Are forţa unei înălţătoare bucăţi muzicale melancolice. În ciuda rigidităţii mobilierului, locul nu pare dezolant. Ceilalţi oameni din cameră ar putea fi de capul lor, bărbaţi şi femei bând cafea singuri, absorbiţi şi ei de gânduri, rupţi de lume: o izolare obişnuită ce are ca efect benefic diminuarea sentimentului apăsător de singurătate al celui care se simte singur. Hopper ne invită să empatizăm cu această femeie în izolarea ei. Pare demnă şi generoasă, poate puţin prea credulă, un pic naivă – de parcă s-ar fi izbit de un colţ dur al lumii. Pictorul ne plasează de partea ei, de partea celui din afară faţă de cei din interior.

În restaurantele de la marginea drumului şi în bufetele-expres deschise până noaptea târziu, în holurile hotelurilor şi în cafenelele din staţii, am putea şi noi „dilua” sentimentul de izolare într-un loc public retras, descoperind în acest fel sentimentul distinct al comunităţii. Lipsa atmosferei de familie, luminile strălucitoare şi mobilierul anonim pot fi o alinare faţă de ceea ce numim falsele consolări ale căminului. S-ar putea să ne fie mai uşor să dăm frâu liber singurătăţii aici decât într-o încăpere cu tapet şi fotografii înrămate, decorul unui adăpost care a dezamăgit. Personajele artei lui Hopper nu sunt adversarii căminului în sine, doar că, într-o varietate de moduri nedefinite, căminul, se pare, le-a trădat, alungându-le în noapte sau pe drumuri. Restaurantul deschis non-stop, sala de aşteptare din staţie sau motelul sunt sanctuare pentru cei care, din motive nobile, n-au reuşit să-şi găsească un cămin în lumea de zi cu zi.

Efectul colateral al faptului că intrăm în contact cu orice mare artist e că, graţie operei lui, începem să observăm în lume lucruri pe care le putem înţelege, lucruri la care şi pictorul ar fi fost receptiv. Devenim sensibili faţă de ceea ce s-ar putea numi „hopperită”, trăsătură descoperită nu

numai în locurile din America de Nord în care a fost Hopper, ci în orice loc din lumea civilizată, cu moteluri şi staţii de service, restaurante şi aeroporturi, staţii de autobuz şi supermarketuri nocturne. Hopper este părintele unei întregi şcoli de artă care îşi are ca subiect spaţiile „liminale”, clădirile din afara caselor de locuit şi birourilor, locuri de tranzit care ne fac conştienţi de o poezie alienată. Simţim prezenţa lui Hopper în spatele fotografiilor unor Andreas Gursky şi Hannah Starkey, a filmelor lui Wim Wenders şi cărţilor lui Thomas Bernhardt.

Îmi amintesc că, într-o seară, am găsit „hopperita” la o staţie de service de pe autostrada Londra-Manchester. Obiectiv vorbind, nu era o clădire frumoasă. Lumina era necruţătoare, scoţând în evidenţă paloarea şi defectele feţelor. Scaunele şi băncile, vopsite în culori copilăresc de vii, aveau veselia nefirească a zâmbetului fals. Nimeni nu vorbea, nimeni nu era dispus să fie curios sau prietenos. Unul în spatele celuilalt, priveam absenţi spre tejgheaua unde se servea ori afară, în întuneric. Parcă mă aflam printre pietre. Stăteam într-un colţ, mâncând ciocolată şi luând din când în când câte-o gură de suc de portocale. Mă simţeam singur, dar de data asta era un fel onorabil, chiar plăcut de singurătate, pentru că, în loc să se desfăşoare pe un fundal de râsete şi manifestări de prietenie, făcându-mă să sufăr din cauza contrastului dintre dispoziţia mea şi mediul înconjurător, se desfăşura într-un loc în care toată lumea era străină, unde dificultăţile de comunicare şi tânjirea frustrantă după dragoste păreau cunoscute şi brutal celebrate de arhitectură şi iluminat.

Staţiile service îmi evocă întotdeauna lucrarea lui Hopper *Benzină*, pictată cu treisprezece ani înainte de *Automat*, tot un studiu despre izolare. Avem în faţă o benzinărie de sine stătătoare în întunericul ameninţător. Dar în viziunea lui Hopper, izolarea devine iarăşi emoţionantă şi ademenitoare. Întunericul care se împrăştie ca o ceaţă din dreapta pânzei, vestitor al fricii, contrastează cu spaţiul ocrotitor al benzinăriei. Pe fundalul nopţii şi al pădurilor

sălbatice, în acest ultim avanpost al umanităţii s-ar dezvolta mai uşor sentimentul de familiaritate decât într-un oraş, la lumina zilei. Tonomatul de cafea şi revistele, dovezi ale măruntelor dorinţe şi vanităţi omeneşti, se opun lumii largi, neomeneşti de afară, milelor de pădure în care crengile trosnesc din când în când sub talpa urşilor şi vulpilor. E ceva emoţionant în sugestia – subliniată cu litere roz, îngroşate pe coperta unei reviste – că vara asta ne vopsim unghiile în purpuriu şi în invocaţia de deasupra tonomatului de cafea că degustăm aroma boabelor proaspăt prăjite. La această ultimă oprire înainte ca drumul să intre în pădurea nesfârşită, ce ne uneşte poate părea mai consistent decât ce ne desparte.

E o trăsătură ciudată a operei lui Hopper aceea că, deşi pare preocupată să înfăţişeze locuri pasagere şi neprimitoare, am putea, în contact cu ea, să ne simţim ca şi cum am fi readuşi într-un loc important din noi înşine, un loc al liniştii şi tristeţii, al seriozităţii şi autenticităţii: ne poate ajuta să ne readucem aminte de noi. Cum e posibil să „te” uiţi? Miza nu este uitarea propriu-zisă a faptelor, ci mai degrabă a acelor părţi din noi de care pare să se lege un anume sentiment de plenitudine şi bunăstare. Avem multe şi diferite euri, dar nu pe toate le simţim la fel de „noi”, o divergenţă cu care ne confruntăm mai clar în relaţie cu înfăţişarea fizică – de unde putem deduce că persoana pe care fotograful a imortalizat-o, având oarecum de-a face cu fiinţa ce ne poartă numele, are, de fapt, prea puţină legătură cu spiritul şi atitudinea cu care am dori să ne identificăm. Această dinamică vizuală are un echivalent psihologic, căci şi în minţile noastre suntem conştienţi de existenţa constelaţiilor de idei şi umori, suficient de distincte, ce dau senzaţia de personalităţi diferite – o fluiditate interioară care, din când în când, ne poate face să declarăm, fără vreo aluzie la supranatural, că nu ne simţim ca şi cum am fi chiar noi.

Dacă privim o fotografie, putem spune imediat dacă este importantă, deşi nu ne uităm la ea în mod obişnuit – şi unul

dintre lucrurile pe care le-am putea face după ce o cumpărăm la dimensiunea de carte poştală şi o atârnăm într-un loc vizibil deasupra biroului (cum am făcut cu mai multe lucrări ale lui Hopper) este să o ţinem mereu în faţa ochilor, mărturie sigură pentru structura emoţională a persoanei care dorim să fim şi simţim în adânc că suntem. Privind imaginea zi de zi, sperăm că o mică parte din trăsături se va estompa. Ceea ce salutăm nu e atât subiectul, cât tonul ei, înregistrarea atitudinii emoţionale transmise prin culoare şi formă. Ştim, bineînţeles, că ne vom îndepărta de ea, că nu va fi posibil sau chiar practic să ne menţinem veşnic la starea din imagine, că va trebui să fim mulţi alţi oameni (cu păreri îndrăzneţe şi simţ al siguranţei, uneori cu discernământ şi autoritate paternă), dar o salutăm ca memento şi liman.

Hopper a fost interesat şi de maşini, şi de trenuri. A fost atras de starea introspectivă pe care călătoria pare să ne-o inducă. A fost interesat de captarea atmosferei din interiorul vagoanelor, pe jumătate goale, care străbat peisajul: tăcerea care domneşte înăuntru, în timp ce, afară, roţile lovesc ritmic şinele, visarea hrănită de zgomotul şi de priveliştea văzută prin ferestre, visare în care părem în afara eurilor noastre fireşti, având acces la gânduri şi amintiri la care nu am putea ajunge în condiţii mai stabile. Femeia din tabloul lui Hopper *Compartimentul C, trenul 293* (1938) pare într-o astfel de stare de spirit, îşi citeşte cartea, împărţindu-şi privirea între vagon şi privelişte.

Puţine locuri predispun la dialoguri interioare ca avionul, vaporul sau trenul în mişcare. Există o legătură aproape bizară între ceea ce se află în faţa ochilor şi gândurile care ne pot trece prin cap: gânduri măreţe pretind din când în când peisaje măreţe, gânduri noi, locuri noi. Retrospecţiile, ameninţate să se împotmolească, sunt ajutate de curgerea peisajelor. S-ar putea ca minţii să-i fie greu să judece corect când trebuie doar să gândească. Sarcina poate fi la fel de paralizantă ca spusul unei glume sau imitarea unei voci la comandă. Gândirea se „îmbunătăţeşte” când unor părţi ale

minţii li se dau alte sarcini: să asculte muzică sau să urmărească linia copacilor. Muzica sau peisajul distrag un timp acea porţiune nervoasă, critică şi practică, a minţii, înclinată să se închidă când observă că în conştiinţă apare ceva nedorit, şi care fuge speriată de amintiri, doruri, introspecţii sau idei originale, preferându-le pe cele administrative şi impersonale.

Dintre toate mijloacele de transport, trenul este, probabil, de cel mai mare ajutor pentru gând: priveliştile nu au potenţiala monotonie a celor văzute de pe vapor sau din avion, se mişcă suficient de repede, ca să nu ne enervăm, dar suficient de încet, ca să ne permită să identificăm obiectele. Oferă secvenţe scurte, însufleţite, de pe domenii private, lăsându-ne să vedem o femeie în momentul când ia o cană de pe un raft din bucătărie, înainte de a ne purta prin faţa unei curţi unde doarme un bărbat, iar apoi pe lângă un parc în care un copil prinde o minge aruncată de o siluetă nevăzută.

La capătul orelor de visare în tren, s-ar putea să simţim că am fost redaţi nouă înşine, adică readuşi în contact cu emoţii şi idei care au importanţă pentru noi. Adevăratul eu nu îl regăsim neapărat acasă. Mobila ne spune că nu ne putem schimba pentru că ea nu se schimbă; ambianţa de acasă ne ţine legaţi de noi, cei din viaţa de zi cu zi – dar s-ar putea ca nu atunci să fim cei adevăraţi.

Hotelurile oferă o posibilitate asemănătoare de a scăpa de fixaţii şi nu ne surprinde faptul că Hopper le-a pictat în mod repetat (*Cameră de hotel*, 1931, *Hol de hotel*, 1943, *Camere pentru turişti*, 1945, *Hotel lângă o cale ferată*, 1952, *Fereastră de hotel*, 1956, şi *Motel occidental*, 1957). Întinşi pe un pat de hotel, în liniştea camerei, întreruptă de scârţâitul întâmplător al liftului în măruntaiele clădirii, putem trage o linie sub ceea ce ne-a precedat sosirea, putem survola lungi şi uitate intervale de timp ale experienţei. Putem reflecta asupra vieţilor noastre de la o înălţime la care n-am fi putut ajunge în toiul treburilor zilnice – asistaţi subtil de lumea nefamiliară din jur: de

săpunurile ambalate de pe marginea chiuvetei, de galeria de sticluţe din minibar, de meniul oferit de room-service, cu oferte culinare pentru toată noaptea, şi de priveliştea oraşului necunoscut agitându-se tăcut cu douăzeci şi cinci de etaje mai jos. Hârtia de scrisori din camera hotelului poate deveni depozitara unor revelaţii neaşteptat de intense, notate la ore mici.

Dacă o trăsătură a iubirii e depăşirea singurătăţii, este de la sine înţeles că, la câteva săptămâni după ce ne-am întâlnit, actuala soţie şi cu mine ne-am dat seama că avem o preferinţă pentru spaţiile alienate „hoppereşti”, în special pentru restaurantele Little Chef. Pentru britanici, ele sunt ceea ce restaurantele de la marginea drumului sunt în America: locuri urâte, cu mâncare proastă, dar care rezonează cu poezia. Soţia mea a fost dusă de mică la restaurantele Little Chef de tatăl ei, un om posac căruia îi plăcea să comande un mic dejun englezesc, să citească ziarul şi să se uite pe fereastră, fumând o ţigară, fără să spună nimic. Era ca o rupere din rutină, din monotonia faptului de a creşte într-un oraş comercial sumbru ca Suffolk. Meniul era strălucitor, ţi se aducea mâncarea la masă, şi afară putea exista un tobogan pe care să te dai. Ea alegea întotdeauna clătitele „Jubileu”, şi o dată, de ziua ei, le-a comandat de două ori la rând şi i-a fost rău pe bancheta din spate a maşinii familiei. Mai târziu, la facultate, restaurantele Little Chef erau locuri unde se putea refugia când dorea să scape de atmosfera de seră din campus, locuri unde putea vedea şi cum se desfăşoară o viaţă obişnuită.

Cât despre mine, îmi amintesc că mergeam la Little Chef cu părinţii, eveniment rar – sau rit funerar – înainte de a reveni la internat. Era un simbol al lumii multicolore, vesele şi calde de care voiam să rămân legat pentru totdeauna, atât de izbitor era contrastul cu locul spre care eram dirijat. Mai târziu, ca adult, într-o perioadă lungă şi dureroasă de singurătate, aveam douăzeci şi patru-douăzeci şi şase de

ani, mă duceam uneori cu maşina în afara Londrei, să iau o cină solitară la Little Chef. Era reconfortant să-mi înec alienarea într-un mediu cu totul şi cu totul alienat. E ca şi cum l-ai citi pe Schopenhauer când eşti deprimat. Restaurantele Little Chef ilustrează în multe feluri singurătatea, ba chiar un anume fel englezesc de singurătate. O reprezintă, fiind şi un remediu ciudat pentru ea.

Mulţumită decorului special de la Little Chef, putem scăpa un timp de constrângerile căminului, de ideile noastre fixe, de legile societăţii sofisticate, bucurându-ne de viziunea înşelătoare a vieţii alternative. Să identifici un gust comun la Little Chef nu înseamnă doar să-ţi placă restaurantele. Înseamnă să împărtăşeşti un segment de psihologie interioară, foarte personală. E de mirare că nu se organizează mai multe nunţi acolo.

Oscar Wilde remarca odată că în Londra nu a existat ceaţă înainte de a fi pictată de Whistler. Bineînţeles, exista ceaţă de toate felurile, era doar puţin mai greu să-i observi însuşirile fără ca lecţia lui Whistler să-ţi ghideze privirea. Ceea ce spunea Wilde despre Whistler putem foarte bine spune şi despre Hopper: că, evident, în lume existau mult mai puţine staţii de service, Little Chef-uri, aeroporturi, trenuri, moteluri şi restaurante de popas înainte ca Edward Hopper să înceapă să picteze.

Despre mersul la aeroport

Când suntem trişti şi plictisiţi la noi acasă, unul dintre locurile mai bune spre care ne putem îndrepta este aeroportul. Nu ca să zburăm – nu există o cale mai rapidă de a detesta un aeroport decât să trebuiască să-l foloseşti – ci, mai degrabă, ca să-l admirăm ca pe un tablou sau, mai exact, ca pe un spectacol de balet.

Într-o zi cenuşie, pe marginea pistei de la Heathrow apare un B 747, la început ca o luminiţă albă, strălucitoare, ca o stea căzătoare îndreptându-se spre pământ. E în aer de vreo douăsprezece ore. A decolat din Bangkok în zori. A zburat pe deasupra Golfului Bengal, peste Delhi, deşertul afgan şi Marea Caspică. Ruta a trecut deasupra României, Republicii Cehe şi a început să coboare atât de lin, încât puţini pasageri au observat schimbarea de ton a motoarelor deasupra coastei Normandiei. De pe pământ, lumina albă ia treptat forma unui corp mare, dublu etajat, cu patru motoare suspendate ca nişte cercei dedesubtul unor aripi neverosimil de lungi. În ploaia uşoară, norii de apă formează un paravan în spatele avionului, care înaintează ca o matroană spre aerodrom. Avionul e un simbol al lumescului, ducând cu sine o urmă din toate teritoriile pe care le-a străbătut; veşnica lui mobilitate oferă o contrapondere imaginară sentimentelor de stagnare şi limitare. În această dimineaţă, avionul se afla deasupra Peninsulei Malaya, un nume în care stăruie miresme de guava şi lemn de santal. Iar acum, la câţiva metri deasupra pământului pe care l-a ocolit atâta vreme, avionul pare nemişcat, cu nasul în sus, lăsând să se creadă că se va opri înainte ca cele şaisprezece roţi din spate să atingă pista cu acea răbufnire de fum care-i justifică viteza şi greutatea.

Pe o pistă paralelă, un A 340 decolează spre New York şi îşi retrage flapsurile şi roţile de care nu va mai avea nevoie înainte de a coborî deasupra caselor albe, cu şindrilă din Long Beach, aflate la 3.000 de mile distanţă şi opt ore de zbor cât vezi cu ochii. Alte avioane, vizibile prin aburul fierbinte al turbofanelor, îşi aşteaptă călătoriile. De-a curmezişul aerodromului, avioanele sunt în mişcare, eleroanele lor creând o confuzie de culori pe fundalul orizontului cenuşiu – ca pânzele la o regată.

De-a lungul peretelui din sticlă şi oţel al terminalului se odihnesc trei uriaşi ale căror inscripţii indică provenienţa diferită: Canada, Pakistan, Coreea. Timp de câteva ore, vârfurile aripilor vor sta întinse la doar câţiva metri distanţă, înainte ca fiecare aparat să înceapă altă călătorie printre curenţii stratosferici. Pe măsură ce fiecare navă se transformă în poartă, începe dansul coregrafic. Camioanele se strecoară spre burtă, furtunurile negre pentru combustibil sunt fixate de aripi, pasarela îşi îndoaie buzele dreptunghiulare din cauciuc peste fuselaj. Uşile calelor sunt deschise pentru scoaterea lăzilor uzate din aluminiu, conţinând, probabil, fructe care acum câteva zile atârnau de ramurile pomilor tropicali sau legume care îşi aveau rădăcinile în pământul unor văi adânci şi tăcute. Doi bărbaţi în salopetă montează o scăriţă lângă un motor şi îi deschid carcasa, sub care se află un ghem complicat de fire şi conducte subţiri din oţel. Cearşafuri şi perne sunt coborâte în faţa unei cabine. Pasagerii pentru care această după-amiază banală a avut o aură supranaturală sunt debarcaţi.

Nicăieri farmecul aeroportului nu e mai concentrat ca în ecranele televizoarelor, suspendate în şiruri de plafoanele terminalului, ce anunţă plecarea şi sosirea zborurilor, a căror lipsă a conştiinţei de sine estetice, ale căror cadre iscusite şi texte prozaice nu fac nimic să le mascheze încărcătura emoţională sau interesul plin de imaginaţie. Tokyo, Amsterdam, Istanbul, Varşovia, Singapore, Rio. Ecranele poartă întreaga rezonanţă poetică a ultimului rând din Ulise de James Joyce: pe neaşteptate, o mărturie a

locului unde a fost scris romanul şi, nu mai puţin important, un simbol al spiritului cosmopolit din spatele compoziţiei: „Trieste, Zürich, Paris”. Apelurile constante ale ecranelor, unele acompaniate de zvâcnirea nervoasă a unui cursor, sugerează cât de uşor ne-ar putea fi schimbate vieţile, aparent la adăpost, dacă ar trebui să coborâm un coridor şi să urcăm într-un avion care ne-ar debarca, în câteva ore, într-un loc despre care n-avem nicio amintire şi unde nimeni nu ne ştie numele. Ce plăcut e ca, printre crevasele stărilor sufleteşti, la ora trei după-amiaza, când ne paşte oboseala şi deznădejdea, să ştim că un avion decolează către o destinaţie.

Văzând un avion parcat la o poartă, cărucioare de bagaje şi mecanici care se micşorează, suntem surprinşi – dincolo de orice explicaţie ştiinţifică – de felul cum un astfel de obiect se poate deplasa chiar câţiva metri, darmite până în Japonia. Printre puţinele structuri comparabile ca mărime, clădirile, făcute tot de mâna omului, nu ne pregătesc pentru agilitatea sau autocontrolul avionului; pentru că aceste clădiri crapă la mişcările uşoare ale pământului, pierd aer şi apă, şi părţi din ele sunt luate de vânt.

Puţine momente în viaţă sunt mai eliberatoare decât cele în care avionul se înalţă la cer. Privind pe fereastră dintr-o maşină care staţionează la începutul pistei, recunoaştem o privelişte cu dimensiuni familiare: o şosea, cilindri de ulei, iarbă şi hoteluri cu ferestre arămii; pământul, cel dintotdeauna, pe care înaintăm încet, chiar ajutaţi de o maşină, pe care muşchii gambei şi motoarele se forţează pentru a ajunge pe culmile dealurilor, pe care există aproape întotdeauna, în faţă, la jumătate de milă sau mai puţin, un şir de copaci ori de clădiri care să ne limiteze vederea. Apoi, deodată, însoţiţi de furia controlată a motoarelor (cu un scurt tremur al gemuleţelor galerei), ne ridicăm lin în atmosferă; se deschide un orizont imens de-a curmezişul căruia putem hoinări nestingheriţi. O călătorie care, pe pământ, ar fi durat o după-amiază se poate realiza cu o mişcare infimă a ochiului.

Există şi o plăcere psihologică în această decolare, pentru că repeziciunea cu care urcă avionul e simbolul exemplar al transformării. Etalarea puterii ne poate inspira să ne imaginăm schimbări asemănătoare, decisive în vieţile noastre; să ne imaginăm că şi noi ne-am putea ridica deasupra multor lucruri care ne-au copleşit.

Noua poziţie împrumută peisajului ordine şi logică: şoselele cotesc ocolind dealurile, râurile trasează poteci spre lacuri, pilonii leagă centralele electrice de oraşe, străzi care, pe pământ, păreau proiectate fără raţiune se dovedesc reţele bine gândite. Ochiul încearcă să potrivească ce vede cu ce ştie că ar trebui să fie acolo, ca şi cum s-ar strădui să descifreze o carte cunoscută într-o limbă nouă. Şi când te gândeşti că în tot acest timp, ascunse vederii, vieţile noastre erau atât de mici: lumea în care trăim, dar pe care n-o vedem aproape niciodată; felul în care ne văd, probabil, şoimii şi zeii.

Motoarele nu indică niciunul din eforturile necesare pentru a ne duce acolo. Atârnă la o temperatură de neconceput, capacitând invizibil, cu perseverenţă, aeronava, singurele lor pretenţii, desenate cu litere roşii pe flancurile interioare, fiind să nu călcăm pe ele şi să le alimentăm „doar cu ulei D50TFI-S4”, mesaj pentru un viitor grup de bărbaţi în salopete, aflaţi la 4.000 de mile distanţă, care deocamdată dorm.

Nu se prea vorbeşte despre norii vizibili aici, sus. Nimănui nu i se pare remarcabil că undeva, deasupra unui ocean, am zburat peste o insulă albă din vată de zahăr, care ar fi putut fi un loc perfect pentru un înger sau chiar pentru Dumnezeu într-un tablou de Pierro della Francesca. În cabină, nimeni nu stă în picioare pentru a anunţa, cu tonul cuvenit, că, dincolo de fereastră, *zburăm deasupra unui nor*, lucru care ar fi reţinut atenţia unor Leonardo, Poussin, Claude ori Constable.

Mâncarea care, consumată în bucătărie, ar fi fost banală sau proastă, capătă un gust şi o savoare noi în prezenţa norilor (ca un picnic cu pâine şi brânză ce ne încântă,

mestecate pe o coamă de deal, deasupra unei mări fremătânde). Cu tăviţa de zbor ne simţim ca acasă în acest loc nefamiliar: ne apropriem peisajul extraterestru cu ajutorul chiflei reci şi al tăvii din plastic cu salată de cartofi.

Însoţitorii noştri aeropurtaţi de dincolo de fereastră arată surprinzător când sunt cercetaţi cu luare-aminte. În tablouri şi de pe pământ, par nişte ovaloizi orizontali, dar aici seamănă cu nişte obeliscuri gigantice făcute din mormane de spumă de ras mişcătoare. Înrudirea lor cu aburul e mai clară, sunt mai volatili, fiind produsul a ceva care tocmai a explodat şi e în schimbare. Încă ne uimeşte faptul că e imposibil să stai pe unul din ei.

Norii aduc linişte. Sub noi se află duşmani şi colegi, locurile spaimelor noastre şi al necazurilor noastre; toate sunt acum infime, sunt zgârieturi făcute pe pământ. Poate că ştim destul de bine această veche lecţie de perspectivă, dar rareori pare la fel de adevărată ca atunci când stăm lipiţi de fereastra rece a avionului, aeronava noastră, profesor de filosofie profundă.

Despre autenticitate

1. Una din ironiile iubirii ar fi că cel mai uşor e să-i seduci convingător pe cei faţă de care te simţi cel mai puţin atras, intensitatea dorinţei fiind incompatibilă cu indiferenţa necesară, atracţia stârnind un sentiment de inferioritate în comparaţie cu perfecţiunea asociată persoanei iubite. Dragostea pentru Chloe însemna că pierdusem orice încredere în propria demnitate. Cine eram eu în comparaţie cu ea? Nu era cea mai mare onoare faptul că a acceptat această cină, că s-a îmbrăcat atât de elegant *[„E bine aşa?”*, a întrebat în maşină. *„Ar fi bine să fie, pentru că nu mă schimb a şasea oară”*], darmite că ar fi dispusă să reacţioneze la vorbele ce ar putea să iasă [dacă mi-aş fi recăpătat vreodată vocea] dintre buzele-mi nedemne?

2. Era vineri seara, Chloe şi cu mine stăteam la o masă din colţ în Les Liaisons Dangereuses, un restaurant franţuzesc deschis de curând la capătul Şoselei Fulham. Nici că se putea un cadru mai potrivit pentru frumuseţea Chloei, candelabrele aruncând umbre plăcute pe faţa ei, pereţii verde-pal asortându-se cu ochii de aceeaşi culoare. Şi totuşi, ca şi cum aş fi fost lovit de muţenie de îngerul care stătea în faţa mea la masă, am descoperit [la doar câteva minute după o conversaţie vie] că-mi pierdusem orice capacitate de a gândi sau vorbi, fiind apt doar să desenez în linişte modele invizibile pe faţa de masă albă, scrobită, şi să iau înghiţituri deloc necesare de apă minerală, dintr-un pahar mare, cu picior.

3. Din acest sentiment de inferioritate de care mi-am dat seama a apărut nevoia de a-mi asuma o personalitate care

nu era chiar a mea, un eu seducător care şi-ar avea locul şi ar riposta necesităţilor acestei fiinţe superioare. Oare dragostea mă condamna să nu fiu eu însumi? Probabil că nu pentru totdeauna, dar dacă ar fi s-o luăm în serios, o făcea în această etapă a seducţiei, pentru că poziţia de seducător mă făcea să mă întreb *Ce o atrage?* mai degrabă decât *Ce mă atrage?* Am întrebat *Cum* ***i*** *se pare cravata mea?* în loc de *Cum o socotesc* ***eu****?* Dragostea mă obliga să mă uit la mine prin ochii imaginari ai persoanei iubite. *Nu cine sunt, ci cine sunt eu pentru ea?* Şi în mişcarea reflexivă a acestei întrebări, eul meu a fost umbrit de o anume rea-credinţă şi neautenticitate.

4. Această neautenticitate nu s-a manifestat neapărat în minciuni flagrante sau în exagerări. Presupunea, pur şi simplu, să încerc să anticipez tot ce şi-ar putea dori Chloe pentru a putea interpreta rolul dorit.

— Vrei puţin vin? am întrebat-o.
— Nu ştiu, tu vrei? mi-a întors ea întrebarea.
— Nu zic nu… dacă tu ai chef, am răspuns.
— Cum doreşti, cum vrei, a continuat ea.
— Mi-e indiferent.
— Bine.
— Deci… bem sau nu?
— Ei bine, eu nu cred că o să beau, a îndrăznit Chloe.
— Ai dreptate, nici eu n-am chef, am conchis.
— Minunat, atunci rămânem la apă.

5. Deşi eul autentic presupune ca premisă capacitatea de a dobândi o identitate stabilă indiferent de companie, seara s-a transformat într-o încercare neautentică de a mă regăsi şi modela după dorinţele Chloei. Ce aştepta ea de la un bărbat? Care erau gusturile şi orientările în funcţie de care ar fi trebuit să-mi adaptez comportamentul? Dacă a rămâne sincer cu tine e considerat un criteriu esenţial al eului moral, seducţia m-a determinat să pic cu brio la testul etic. De ce am minţit în legătură cu sentimentele mele faţă

de selecţia încântătoare de vinuri căreia i se face o reclamă vizibilă pe un panou deasupra capului Chloei? Pentru că, brusc, alegerea mea a părut nepotrivită şi lipsită de rafinament în comparaţie cu setea ei minerală. Seducţia m-a tăiat în două, într-un eu adevărat [alcoolic] şi unul fals [acvatic].

6. A fost adus primul fel, aranjat pe farfurii cu simetria unei adevărate grădini franţuzeşti.

— Arată prea frumos ca să-l atingem, a spus Chloe [cât de bine cunoşteam sentimentul], n-am mâncat niciodată un ton la grătar ca ăsta.

Am început să mâncăm, nu se auzea decât sunetul tacâmurilor atinse de porţelanuri. Se pare că nu era nimic de spus: Chloe era singurul meu gând de prea multă vreme, singurul gând pe care, în acel moment, nu-l puteam împărtăşi. Tăcerea era o acuzaţie condamnabilă. Tăcerea lângă o persoană neatrăgătoare presupune că amândoi sunt plictisitori. Tăcerea lângă una atrăgătoare te convinge că tu eşti îngrozitor de plicticos.

7. Tăcerea şi stângăcia ar putea fi, probabil, iertate, o dovadă cam jalnică a dorinţei. Fiind destul de uşor să seduci pe cineva faţă de care eşti indiferent, chiar cei mai nepricepuţi seducători pot fi consideraţi, cu generozitate, cei mai autentici. Să nu-ţi găseşti cuvintele potrivite ar putea fi, ironic vorbind, dovada că aceste cuvinte se subînţeleg [dacă ar putea fi şi rostite]. Când, în celelalte *Legături*, marchiza de Merteuil îi scrie Vicontelui de Valmont, ea îl învinovăţeşte că scrisorile lui de dragoste sunt prea fără cusur, prea logice ca să fie ale unui îndrăgostit adevărat, ale cărui gânduri nu pot fi decât incoerente şi pe care fraza bine aleasă îl va ocoli mereu. Modul de exprimare dă de gol iubirea, dorinţa e lipsită de claritate [dar cât mi-aş fi dorit în acel moment să schimb vorbele-mi constipate cu vocabularul Vicontelui].

8. Dată fiind dorinţa mea de a o seduce pe Chloe, era important să aflu mai multe despre ea. Cum să-mi abandonez adevăratul eu, dacă nu ştiam ce eu fals să aleg? Asta nu era o sarcină uşoară, un lucru care-ţi aminteşte că, pentru a înţelege pe cineva, ai nevoie de ore de atenţie şi interpretare corectă, conturând un personaj coerent dintr-o mie de cuvinte şi fapte. Din păcate, răbdarea şi inteligenţa cerute depăşeau cu mult capacităţile minţii mele nerăbdătoare şi orbite de dragoste. M-am purtat ca un socio-psiholog reducţionist, dornic să încadreze o persoană în definiţii simple, nedispus să facă uz de grija cu care romancierul surprinde polivalenţa naturii umane. După primul fel, am gafat cu întrebări lipsite de tact, ca la interviu: Ce-ţi place să citeşti? [*„Joyce, Henry James, Costno... dacă am timp.”*], Îţi place serviciul tău? [*„Toate serviciile sunt nişte porcării, nu crezi?”*] În ce ţară ţi-ar plăcea să trăieşti, dacă ai putea locui în orice altă parte? [*„Mă simt bine aici, oriunde nu trebuie să schimb priza pentru uscătorul meu de păr.”*] Ce-ţi place să faci în weekend? [*„Să mă duc la film sâmbăta, iar duminica, să mă aprovizionez cu ciocolată, ca să am cu ce să fiu deprimată seara.”*]

9. În spatele unor astfel de întrebări stângace [după fiecare, mi se părea că o cunosc şi mai puţin] se ascundea o încercare nerăbdătoare de a ajunge la cea mai directă dintre toate: *„Cine eşti tu?”* [şi, prin urmare, *„Cine ar trebui să fiu eu?”*]. Dar o abordare atât de directă era în mod firesc sortită eşecului şi, cu cât mai direct o făceam, cu atât mai des îmi scăpa din plasă subiectul, lăsându-mă să aflu ce ziar citeşte şi ce muzică îi place, dar nelămurindu-mă „cine” era de fapt – un lucru care mi-a amintit, dacă mai era nevoie, de capacitatea eului de a se autoevita.

10. Chloe ura să vorbească despre ea. Probabil că cea mai evidentă trăsătură a ei era o anume modestie şi autodepreciere. De fiecare dată când conversaţia o aducea

la acest subiect, Chloe o făcea în cei mai aspri termeni. Nu putea fi un simplu „eu” sau „Chloe”, ci *„o anormală ca mine”* sau *„câştigătoarea titlului Ofelia pentru calm”*. Autodeprecierea era cu atât mai atrăgătoare, cu cât părea diferită de rugăminţile mascate ale celor care se autocompătimesc, acea autodepreciere cu reacţie întârziată de tipul: *Sunt atât de prost/Nu, nu eşti*.

11. Copilăria ei n-a fost veselă, dar vorbea despre ea cu stoicism. [*„Urăsc dramatizările despre copilărie, care-l fac pe Iov să pară că a scăpat uşor.”*] S-a născut într-o familie înlesnită financiar. Tatăl [*„Toate problemele lui au început când părinţii l-au botezat Barry”*] era universitar, profesor de drept, iar mama [*„Claire”*] a avut, o vreme, o florărie. Chloe era copilul mijlociu, o fată între doi băieţi preferaţi şi desăvârşiţi. Când fratele cel mare a murit de leucemie, la puţină vreme după a opta ei aniversare, suferinţa părinţilor s-a transformat în furie faţă de fiica lor care, delăsătoare la şcoală şi îmbufnată acasă, s-a agăţat cu încăpăţânare de viaţă în locul fiului iubit. A crescut vinovată, cu un sentiment de culpă pentru ce s-a întâmplat, sentiment pe care mama nu s-a obosit să-l aline. Îi plăcea să se lege de cele mai mari defecte ale unei persoane şi să insiste – Chloei îi amintea mereu cât de prost se descurcă la şcoală în comparaţie cu fratele mort, cât de stângace este şi ce rău famaţi îi sunt prietenii [critici nu tocmai adevărate, dar care deveneau aşa cu fiecare menţionare]. Chloe s-a întors spre tatăl ei căutând afecţiune, dar el era la fel de închis emoţional, pe cât era de deschis în materie de cunoştinţe de drept, pe care i le-a împărtăşit ca substitut până în adolescenţă, când frustrarea ei s-a transformat în furie şi l-a sfidat pe faţă, cu principii cu tot [ce noroc că nu alesesem o profesie juridică].

12. Despre foştii amici a făcut doar aluzii în timpul mesei. Unul a lucrat ca mecanic auto în Italia şi s-a purtat foarte urât cu ea, altul, pe care l-a îngrijit ca o mamă, a sfârşit în

închisoare pentru deţinere de droguri; unul a fost profesor de filosofie analitică la Universitatea din Londra [*„Nu trebuie să fii Freud ca să-ţi dai seama că a fost tatăl cu care nu m-am culcat niciodată”*], un altul, şofer de încercare la Rover [*„Nici până astăzi nu pot să-mi explic. Cred că-mi plăcea la el accentul, era din Birmingham”*]. Nu reuşeam să-mi fac o imagine clară, aşa că portretul bărbatului ei ideal din mintea mea trebuia mereu ajustat. Erau lucruri pe care le lăuda şi le condamna în cadrul sentinţelor despre fiecare, obligându-mă la o nebunească rescriere a eului pe care voiam să-l prezint. La un moment dat părea să preţuiască vulnerabilitatea emoţională, pentru ca, în următorul, să o condamne în favoarea independenţei. Dacă fidelitatea era, pe de-o parte, ridicată în slăvi ca valoare supremă, adulterul era, pe de altă parte, justificat de ipocrizia sporită a căsătoriei.

13. Complexitatea părerilor ei a indus o anume schizofrenie în părerile mele. Ce părţi din mine trebuie lăsate libere? Cum să nu o înstrăinez fără să par supărător de amabil? În timp ce ne consumam felurile de mâncare [feluri-obstacol pentru tânărul Valmont], m-am surprins expunând o părere, pentru ca, peste un minut, să mi-o în schimb în mod subtil, confirmând-o pe a ei. Fiecare întrebare a Chloei era înspăimântătoare, pentru că putea conţine, inconştient, ceva care s-o ofenseze definitiv. Felul de mâncare principal [raţă la mine, somon la ea] a fost un teren mlăştinos minat – oare credeam că doi oameni trebuie să trăiască exclusiv unul pentru celălalt? Am avut o copilărie grea? Am fost vreodată cu adevărat îndrăgostit? Cum a fost? Eram emotiv sau cerebral? Pe cine am votat la ultimele alegeri? Care era culoarea mea preferată? Oare credeam că femeile sunt mai nestatornice decât bărbaţii?

14. Dat fiind că implică riscul de a-i înstrăina pe cei care nu sunt de acord cu tine, originalitatea nu făcea deloc casă bună cu mine. Abia reuşeam să mă adaptez la tot ce

consideram că o sensibilizează pe Chloe. Dacă îi plăceau bărbaţii duri, eram dur, dacă-i plăcea surfingul, eram surfist, dacă detesta şahul, îl detestam şi eu. Ideea mea despre ce voia ea de la un iubit putea fi comparată cu un costum strâmt, iar adevăratul meu eu, cu un bărbat gras, aşa că seara a semănat cu un proces în care un bărbat gras se străduieşte să încapă într-un costum prea mic pentru el. Era o încercare disperată de a netezi creţurile care nu se potriveau cu croiala materialului, de a-mi suge burta şi a-mi ţine respiraţia pentru ca stofa să nu cedeze. Nu-i de mirare că reacţia mea nu era atât de spontană pe cât aş fi dorit. Cum să se mai simtă spontan un bărbat gras, într-un costum prea mic pentru el? E atât de speriat că-i va plesni costumul, e silit să stea nemişcat, să-şi ţină respiraţia, rugându-se ca seara să se sfârşească bine, fără calamităţi. Dragostea mă mutilase.

15. Chloe se confrunta cu altă dilemă, pentru că sosise momentul desertului şi, deşi nu exista decât o opţiune, avea mai multe dorinţe.

— Ce zici, cu ciocolată sau caramel? întrebă ea [urme de vinovăţie apărându-i pe frunte]. Poate iei tu cu una, iau eu cu cealaltă şi apoi le împărţim.

Nu-mi plăcea niciuna, nu le digeram bine, dar nu asta conta.

— Mie-mi place ciocolata, ţie nu? întrebă Chloe. Nu-i pot înţelege pe cei cărora nu le place ciocolata. Am ieşit odată cu un tip, Robert, cel de care-ţi spuneam – de fapt, nu m-am simţit niciodată bine cu el, nu-mi dădeam seama de ce. Dar într-o zi totul a devenit limpede: nu-i plăcea ciocolata. Vreau să spun... Nu numai că nu-i plăcea, tipul chiar o detesta. Puteai să-i pui o tabletă în faţă, nu se atingea de ea. Ştii, felul ăsta de gândire e atât de departe de orice are legătură cu mine. Îţi dai seama, după asta, era clar că trebuie să ne despărţim.

— Atunci ar trebui să luăm amândouă deserturile şi să le gustăm. Totuşi, pe care-l preferi?

— Mi-e indiferent, minţi Chloe.

— Serios? Ei bine, dacă ţi-e indiferent, o să-l iau eu pe cel cu ciocolată. Pur şi simplu nu-i pot rezista. De fapt, vezi tortul de ciocolată de jos, de acolo? Cred că o să comand o felie. Pare mai multă ciocolată.

— Pe bune că eşti păcătos, spuse Chloe, muşcându-şi buza inferioară într-un amestec de aşteptare şi ruşine. Şi de ce nu? Ai perfectă dreptate. Viaţa e scurtă… şi aşa mai departe.

16. Dar minţisem din nou [începeam să aud vocile cocoşilor cântând în bucătărie]. Fusesem mai mult sau mai puţin alergic la ciocolată toată viaţa, dar cum să fiu sincer cu dorinţele mele în situaţia în care pasiunea pentru ciocolată era atât de hotărâtor identificată cu criteriul esenţial al compatibilităţii cu Chloe?

17. Minciuna mea a fost însă perversă din cauza presupunerilor pe care le implicau gusturile şi obiceiurile mele – şi anume faptul că, precis, erau mai puţin întemeiate decât ale Chloei, definitiv ofensată de orice dezacord cu ale ei. Aş fi putut inventa o poveste emoţionantă despre mine şi ciocolată [*„Îmi plăcea mai mult ca orice pe lume, dar un grup de medici m-a avertizat că o să mor dacă mai mănânc. Am făcut tratament trei ani după aceea”*] şi i-aş fi putut chiar stârni multă compasiune Chloei, dar riscul era mult prea mare.

18. Minciuna mea, ruşinoasă şi inevitabilă în aceeaşi măsură, mi-a atras atenţia asupra unei distincţii dintre două feluri de a minţi: *a minţi ca să scapi şi a minţi ca să fii iubit*. Minciunile seducţiei tind să fie foarte diferite de alte minciuni. Dacă mint la poliţie despre viteza la care am fost oprit, o fac pentru un motiv destul de simplu: ca să scap de amendă sau de arest. Dar să minţi ca să fii iubit implică presupunerea că *dacă nu mint, nu pot fi iubit*. E o atitudine care vede în actul seducţiei o golire de toate trăsăturile

personale [şi, prin urmare, posibil divergente], adevăratul eu fiind considerat în conflict irevocabil cu [şi, prin urmare, nedemn de] perfecţiunile constatate la persoana iubită.

19. Minţisem, dar oare Chloe m-a plăcut mai mult pentru asta? Mi-a întins ea mâna sau a sugerat să sărim peste desert [deşi asta ar fi însemnat, probabil, să cer prea mult] ca să ne ducem acasă? Sigur că nu, şi-a exprimat doar o anume dezamăgire – dat fiind gustul „inferior" al caramelului – că am insistat atât de mult s-o iau pe cea cu ciocolată, adăugând imediat că un ciocofil era, probabil şi în cele din urmă, o problemă la fel de importantă ca un ciocofob.

20. Seducţia e o formă de actorie, o trecere de la un comportament spontan la unul modelat de public. Dar la fel cum actorul trebuie să aibă o reprezentare despre aşteptările publicului, şi seducătorul trebuie să aibă o idee despre ce vrea să audă persoana iubită – aşa încât, dacă există un argument final împotriva minţitului pentru a fi iubit, acela e că actorul nu poate avea nicio idee despre ceea ce emoţionează publicul ei sau al lui. Singura justificare a actoriei stă în eficienţa ei în raport cu spontaneitatea, dar, date fiind complexitatea caracterului Chloei şi îndoielile cu privire la atracţia ei pentru comportamentul mimetic, şansele mele de a o seduce nu puteau fi reduse semnificativ nici printr-un comportament sincer, nici printr-unul spontan. Neautenticitatea părea să mă ducă doar la tumbe burleşti de caracter şi opinie.

21. Cel mai des, ne atingem scopurile mai mult din întâmplare decât intenţionat, veşti descurajante pentru seducătorul care, îmbibat cu spiritul pozitivismului şi raţionalismului, crede că legile îndrăgostirii ar putea fi descoperite prin multă cercetare atentă, aproape ştiinţifică. Seducătorii acţionează sperând că vor găsi *cârligele dragostei* cu care să-i prindă în mreje pe cei de care sunt

îndrăgostiţi – un anume zâmbet sau părere, ori un anume fel de a ţine furculiţa... Dar e un ghinion faptul că, deşi aceste cârlige dure ale iubirii există pentru toată lumea, dacă ne lovim de ele în timpul seducţiei e mai degrabă din întâmplare decât din calcul. La urma urmei, ce a făcut Chloe ca să mă determine să mă îndrăgostesc de ea? Dragostea mea pentru ea avea la fel de mult de-a face cu modul adorabil în care i-a cerut chelnerului puţin unt, cât avea cu împărtăşirea părerilor mele despre meritele cărţii *Fiinţă şi timp* de Heidegger.

22. Cârligele dragostei sunt marcate de o idiosincrazie extremă, sfidând, în aparenţă, toate legile cauzale logice. Paşii hotărâţi pe care i-am văzut uneori la femeile care mă seduceau erau rareori cei care, până la urmă, mă fermecau. Eram înclinat să mă îndrăgostesc din pricina unor cârlige ale iubirii total tangenţiale sau întâmplătoare, de care seducătoarea nu era suficient de conştientă pentru a le împinge în faţă ca bunuri de preţ. M-am îndrăgostit odată de o femeie care avea o urmă uşoară de puf pe buza superioară. Dacă, în mod normal, asta mă îngreţoşează, am fost în chip misterios fascinat de acest detaliu, dorinţa mea încăpăţânându-se să zăbovească acolo mai degrabă decât în jurul zâmbetului cald, al părului ei lung şi blond sau al conversaţiei inteligente. Când le-am povestit prietenilor, m-am străduit să explic că detaliul avea de-a face cu „aura” de nedefinit pe care o avea – dar n-am putut ascunde faptul că mă îndrăgostisem doar de o buză superioară păroasă. Când am revăzut-o, cineva îi sugerase probabil electroliza, pentru că puful dispăruse şi [în ciuda multelor calităţi], curând, şi dorinţa mea.

23. Şoseaua Euston era blocată de trafic în drum spre Islington. Mult înainte ca întrebări de felul acesta să capete sens, stabilisem s-o las pe Chloe acasă, dar... dilema seducătorului [*s-o sărut, să n-o sărut*] rămăsese o prezenţă hotărâtoare cu noi în maşină. Într-un anumit moment al

seducţiei, actorul trebuie să rişte să-şi piardă publicul. Eul seducător poate încerca să-ţi intre în graţii printr-un comportament mimetic, dar, până la urmă, jocul cere unuia sau altuia dintre parteneri să definească situaţia chiar cu riscul de a-şi înstrăina în timp persoana iubită. Un sărut poate schimba totul, contactul pielii ar modifica irevocabil poziţia, încheind discursul codificat şi făcând cunoscut subtextul. Totuşi, ajungând la uşa de intrare din Şoseaua Liverpool 23a, înspăimântat de pericolul interpretării greşite a indicatoarelor, am conchis că nu sosise momentul să propun o metaforică ceaşcă de cafea.

24. Dar după o astfel de masă tensionată şi bogată în ciocolată, stomacul meu şi-a manifestat brusc alte priorităţi, şi am fost silit să cer să fiu lăsat să urc în apartament. Am urmat-o pe Chloe pe scări până în *livingroom* şi am fost îndrumat spre baie. Ieşind după câteva minute, dar cu aceleaşi intenţii, mi-am luat haina şi mi-am anunţat iubita – cu toată autoritatea prudentă a bărbatului care a hotărât că reţinerea ar fi mai potrivită şi fanteziile întreţinute în săptămânile anterioare trebuie să rămână la acest nivel – că am petrecut o seară încântătoare, că sper să o revăd curând şi că o s-o sun după vacanţa de Crăciun. Mulţumit de o despărţire atât de matură, am sărutat-o pe amândoi obrajii, i-am urat noapte bună şi m-am întors să plec.

25. Date fiind circumstanţele, din fericire, Chloe n-a putut fi atât de uşor convinsă şi, frânându-mi zborul cu capetele fularului, m-a tras înapoi în apartament, m-a înlănţuit cu braţele şi, privindu-mă serios în ochi cu zâmbetul pe care-l rezervase înainte ideii de ciocolată, a şoptit: *„Ştii, nu suntem copii.”*

26. Şi cu aceste cuvinte, şi-a lipit buzele de-ale mele şi astfel a început cel mai lung şi mai frumos sărut pe care l-a cunoscut vreodată omenirea.

Despre muncă şi fericire

Cea mai remarcabilă trăsătură a locului de muncă modern n-are nimic de-a face cu computerele, automatizarea ori globalizarea. Constă în convingerea unanimă că munca trebuie să ne facă fericiţi. Toate societăţile au aşezat munca în centru; a noastră e prima care sugerează că munca ar putea fi şi altceva decât o pedeapsă sau o privaţiune. A noastră e prima care dă de înţeles că o fiinţă omenească sănătoasă doreşte să se apuce de treabă chiar dacă el sau ea nu sunt presaţi financiar s-o facă. Suntem unici şi prin faptul că lăsăm să ne definească alegerea muncii; prin urmare, întrebarea de bază pe care o punem noilor cunoştinţe nu e de unde vin sau cine le sunt părinţii, ci, mai degrabă, cu ce anume se ocupă – ca şi cum doar asta ar putea revela efectiv acel „ceva” care dă vieţii omului timbrul caracteristic.

N-a fost întotdeauna aşa. Civilizaţia greco-romană avea tendinţa să vadă în muncă o trudă încredinţată preponderent sclavilor. Şi pentru Platon, şi pentru Aristotel, la împlinire se putea ajunge numai dacă dispuneai de un venit propriu care să-ţi permită să scapi de obligaţiile cotidiene şi să te dedici nestingherit contemplării chestiunilor etice şi morale. Antreprenorul şi negustorul nu jucau niciun rol în viziunea antică a vieţii bune. Creştinismul timpuriu a avut aceeaşi viziune sumbră asupra muncii, completând ideea de povară practică necesară cu gândul, şi mai deprimant, că omul este condamnat să trudească pentru a răscumpăra păcatul lui Adam. Condiţiile de muncă, oricât de abuzive, nu puteau fi îmbunătăţite. Munca nu era întâmplător cumplită. Era unul dintre principiile pe care se întemeia irevocabil suferinţa omenească. Sf.

Augustin le amintea sclavilor să-şi asculte stăpânii şi să-şi accepte suferinţa ca parte a ceea ce el numea – în *Cetatea lui Dumnezeu* – „nefericirea condiţiei umane”.

Primele semne ale atitudinii moderne, mai optimiste asupra muncii pot fi descoperite în oraşele-cetăţi ale Italiei Renaşterii şi, mai ales, în biografiile artiştilor vremii. În descrierea vieţilor unor bărbaţi ca Michelangelo şi Leonardo găsim idei, care sună acum familiar, despre ce ar putea fi în mod ideal efortul: o cale spre autenticitate şi glorie. Mai mult decât povară şi pedeapsă, munca artistică permitea să ne ridicăm deasupra limitărilor obişnuite. Ne puteam exprima talentele pe o pagină sau pe o pânză, cum nu puteam s-o facem în vieţile noastre cotidiene. Desigur, această nouă viziune era aplicată doar elitei artistice (nimeni nu se gândise până atunci să-i spună unui servitor că munca i-ar putea dezvolta adevăratul eu, cerinţă care a „aşteptat” teoria modernă a managementului), dar s-a dovedit modelul tuturor definiţiilor ulterioare date fericirii dobândite prin muncă.

Modelul a trecut mult dincolo de domeniul artistic abia la sfârşitul secolului al XVIII-lea. În scrierile unor gânditori burghezi ca Benjamin Franklin, Diderot sau Rousseau, constatăm că munca e recategorisită nu numai ca mijloc de câştig, ci şi ca o cale de a „deveni tu însuţi”. Era o reconciliere între necesitate şi fericire, tipică pentru concepţia burgheză, oglindind cu precizie reevaluarea contemporană a căsătoriei. Aşa cum căsătoria era redescrisă ca instituţie ce putea oferi atât beneficii practice, cât şi împlinire sexuală şi emoţională (asociere comodă, socotită imposibilă de aristocraţie, care considera necesară coexistenţa amantei şi soţiei), şi munca, se pretindea, era capabilă să aducă atât banii necesari pentru supravieţuire, cât şi stimularea şi auto-exprimarea, considerate odinioară domeniul exclusiv al celor avuţi.

Concomitent, oamenii au început să simtă în munca lor un fel nou de mândrie, întrucât distribuirea slujbelor părea să se facă echitabil. În *Autobiografia* sa, Thomas Jefferson

menţiona că realizarea de care e cel mai mândru este crearea Statelor Unite pe baze meritocratice, ţară unde „noua aristocraţie, a virtuţii şi talentului”, a înlocuit-o pe cea veche, a privilegiilor nedrepte şi, în multe cazuri, a imbecilităţii agresive. Meritocraţia a învestit slujbele cu o calitate nouă, cvasimorală. Dacă posturile importante şi bine plătite păreau acordate exclusiv pe temeiul unei inteligenţe şi priceperi reale, indiscutabil, denumirea funcţiei putea spune ceva semnificativ despre tine. Nu mai puteai susţine că poziţia profesională era total despărţită de calităţile personale, sau să pretinzi că cei bogaţi şi puternici au ajuns în poziţiile lor prin mijloace necinstite.

Pe parcursul secolului al XIX-lea, mulţi gânditori creştini, mai ales în Statele Unite, şi-au schimbat, în consecinţă, părerile despre bani. Diferite categorii de protestanţi americani susţineau că Dumnezeu le-a cerut supuşilor să reuşească în viaţă atât la nivel mundan, cât şi spiritual; averile din această lume erau o dovadă că meriţi un loc bun în următoarea – atitudine reflectată în bestsellerul reverendului Thomas P. Hunt, publicat în 1836, *Cartea avuţiei: În care se demonstrează cu ajutorul Bibliei că datoria fiecărui om este să se îmbogăţească.* Avuţia ajunsese să fie descrisă ca recompensa dată de Dumnezeu pentru sfinţenie. John D. Rockefeller nu se sfia să afirme că Domnul este cel care l-a făcut bogat, iar William Lawrence, episcopul protestant al statului Massachusetts, scria în 1892: „Pe termen lung, avuţia prinde cheag doar la omul moral. Noi, la fel ca Psalmistul, îl vedem pe ticălos prosperând întâmplător, cu totul întâmplător. Cucernicia merge mână-n mână cu bogăţia.”

Într-o epocă meritocratică, slujbele înjositoare au ajuns să pară nu numai regretabile, ci, întocmai ca omoloagele lor mai tentante, şi *meritate*. Nu e de mirare că oamenii au început să se întrebe unii pe alţii ce fac – şi să asculte foarte atent răspunsurile.

Deşi toate acestea par să ofere motive de bucurie, în realitate – la fel ca în cazul atitudinilor faţă de căsătorie – involuntar, atitudinile moderne faţă de muncă ne-au creat probleme prin ambiţia şi optimismul lor evident. Se fac cereri pentru tot felul de activităţi care, în mod clar, n-au nicio legătură cu ceea ce poate oferi realitatea. Desigur, unele slujbe te pot împlini, dar majoritatea, nu – şi nu vor putea s-o facă niciodată. Ar trebui, prin urmare, să fim înţelepţi şi să ascultăm unele voci pesimiste ale perioadei premoderne, fie şi numai pentru a înceta să ne torturăm cu faptul că nu suntem atât de fericiţi cu munca noastră pe cât ni se spune că am putea fi.

William James făcea cândva o observaţie inteligentă despre relaţia dintre fericire şi aşteptări. Susţinea că mulţumirea de sine nu ne cere să reuşim în toate domeniile în care depunem eforturi. Nu suntem mereu umiliţi când eşuăm, suntem umiliţi doar când ne investim mai întâi mândria şi simţul valorii într-o anumită realizare, ca apoi să nu o obţinem. Obiectivele noastre hotărăsc ce anume interpretăm drept triumf şi ce trebuie socotit eşec.

Fără încercare nu există eşec, iar fără eşec, umilinţă. În această lume, respectul de sine depinde integral de ceea ce ne mână de la spate să fim sau să facem. E hotărât de raportul dintre realităţi şi presupusele noastre potenţialităţi. Astfel:

Respectul de sine = Succes/Pretenţii

Dacă fericirea în muncă e acum atât de greu de obţinut, acest lucru se întâmplă pentru că pretenţiile noastre au depăşit într-un mod atât de dramatic realitatea. Ne aşteptăm ca fiecare slujbă să ne ofere o parte din satisfacţia pe care o aveau Freud sau Roosevelt. Poate că ar trebui să-l citim, în schimb, pe Marx. Desigur, toate reţetele lui pentru o lume mai bună sunt greşite, dar el continuă să fie destul de perspicace când precizează de ce

munca e atât de frecvent cumplită. În cartea *Fundamentele metafizicii moravurilor* (1785), Immanuel Kant demonstra că a te comporta moral faţă de alţi oameni înseamnă să-i respecţi „pentru ei înşişi”, nu să-i foloseşti ca „mijloc” pentru propria îmbogăţire şi glorie. Referindu-se la Kant, în *Manifestul comunist* (1848), Marx aducea o acuzaţie faimoasă burgheziei şi noii ei ştiinţe, economia, şi anume de a fi practicat la scară largă „imoralitatea”: „[Economia] îl consideră pe muncitor un simplu animal care trudeşte, un dobitoc redus la cele mai stricte nevoi trupeşti.” Salariile plătite angajaţilor erau, spunea Marx, „ca uleiul pus pe roţi ca să le învârtească. Adevăratul scop al muncii nu mai e omul, ci banii.”

Poate că Marx a fost un istoric slab, idealizând nejustificat trecutul preindustrial şi criticând aspru şi pe nedrept burghezia, dar teoriile lui au meritul de a surprinde şi dramatiza un grad inevitabil de conflict între angajator şi angajat. Fiecare întreprindere comercială va încerca să achiziţioneze materii prime, mână de lucru şi utilaje la cel mai scăzut preţ, pentru a le combina într-un produs care poate fi vândut la preţul cel mai ridicat. Din perspectivă economică, nu există diferenţe între niciunul dintre elementele ecuaţiei. Toate sunt mărfuri pe care întreprinderea raţională va căuta să le cumpere de la sursă, ieftin, şi să le gestioneze eficient în vederea profitului. Şi totuşi, din păcate, există o diferenţă între „mâna de lucru” şi celelalte elemente, diferenţă pe care economia convenţională nu are mijloace să o reprezinte sau să îi acorde importanţă, dar care este totuşi inevitabilă: faptul că mâna de lucru simte durere şi plăcere. Dacă liniile de producţie costă nepermis de mult, ele pot fi oprite şi nu se vor plânge de aparenta nedreptate a destinului. O afacere se poate porni folosind pe post de cărbune gaze naturale, fără ca sursa de energie neglijată să străbată pe jos muntele. Dar mâna de lucru şi-a făcut un obicei din a reacţiona emoţional la încercările de a-i reduce preţul sau prezenţa. Plânge cu suspine în cabinele de toaletă, bea ca

să-şi aline spaimele şi sentimentul de nerealizare şi ar fi în stare să aleagă moartea în locul supraabundenţei.

Aceste reacţii emoţionale indică două imperative, probabil, contradictorii, ce coexistă la locul de muncă: unul economic, care impune obiectivul primordial al afacerilor, şi anume profitul, şi unul omenesc, care îi face pe angajaţi să tânjească după garanţii financiare, respect, drepturi şi chiar, într-o bună zi, distracţie. Deşi cele două imperative pot coexista perioade lungi fără fricţiuni evidente, imperativul economic, care ar trebui să prevaleze întotdeauna prin însăşi logica sistemului comercial, face ca vieţile tuturor salariaţilor să fie marcate încontinuu de nesiguranţă. Luptele dintre muncă şi capital n-ar trebui să mai fie, cel puţin în ţările dezvoltate, la fel de îndârjite ca în vremea lui Marx. Şi totuşi, în ciuda îmbunătăţirii condiţiilor de lucru şi a legislaţiei muncii, salariaţii rămân, în esenţă, unelte într-un proces în care propria fericire sau bunăstare economică este, în mod necesar, întâmplătoare. Indiferent de camaraderia dintre angajator şi angajat, de bunăvoinţa muncitorilor şi de anii dedicaţi locului de muncă, ei trebuie să trăiască cu conştiinţa şi nesiguranţa că statutul lor nu e garantat – că rămâne dependent şi de propriile performanţe, şi de bunăstarea economică a întreprinderilor lor; că sunt, prin urmare, un mijloc cu ajutorul căruia se obţine un profit de care nu vor beneficia niciodată, oricât ar tânji după o relaţie emoţională.

Aceste lucruri sunt foarte triste, dar de departe mai puţin triste decât atunci când ne facem că nu vedem realitatea şi ridicăm aşteptările muncii noastre la niveluri extreme. O convingere fermă în mizeria inevitabilă a vieţii a fost, timp de secole, unul dintre cele mai importante câştiguri ale omenirii, un bastion împotriva amărăciunii, o pledoarie împotriva speranţelor zădărnicite – şi totuşi, unul subminat cu cruzime de aşteptările infiltrate de viziunea modernă asupra lumii.

Ar trebui, probabil, să ne temperăm tristeţea la sfârşitul vacanţelor, să ne amintim că munca este deseori mai

suportabilă când nu aşteptăm, încrezători, să ne facă fericiţi.

Despre mersul la grădina zoologică

Oamenii se uită ciudat la tine dacă faci o excursie la grădina zoologică neînsoţit de un copil. Ar trebui, în chip ideal, să ai în jurul tău o ceată de copii, ca justificare pentru îngheţata care se prelinge şi cele câteva baloane. Să contempli cuştile cu vidre orientale dotate cu gheare mici sau leoparzi geko nu prea pare un mod în care un adult îşi petrece după-amiaza. La Londra, întrebarea la modă este dacă ai prins expoziţia Ingres de la National Gallery, nu ultimul hipopotam pitic născut la grădina zoologică din Regent’s Park.

Dar nepotul meu de cinci ani a renunţat în ultimul moment (şi-a adus aminte că era ziua de naştere a celui mai bun prieten), şi am hotărât să-mi continui după-amiaza conform programului deja stabilit. Primul gând – după ce am cumpărat îngheţata, nu şi balonul – a fost cât de ciudat arată animalele. În afară de pisică, de câine sau cal, întâlnite ocazional, n-am mai văzut un animal adevărat de ani de zile, o creatură extraordinară, ca în *Cărţile junglei*. De exemplu, să luăm cămila: un gât în formă de U, două piramide îmblănite, gene care par date cu rimel şi câţiva dinţi galbeni, ieşiţi în afară. Exista un ghid dispus să-ţi dea câteva informaţii: cămilele pot merge zece zile prin deşert fără să bea; cocoaşele nu sunt umplute cu apă, ci cu grăsime; genele sunt menite să le protejeze de nisip; ficatul şi rinichii reţin toate lichidele din mâncare, lăsând excrementele uscate şi compacte. Sunt dintre cele mai bine adaptate creaturi de pe planetă, conchidea ghidul – moment în care am avut o explozie copilărească de gelozie faţă de neputinţa ficatului şi rinichiului uman, dar şi a lipsei

protuberanţelor îmblănite care ne taie pofta gustării de după-amiază.

Faptul că fiinţele ajung să arate atât de ciudat e un semn al adaptării lor la mediu, spunea Darwin, şi nimeni nu l-ar contrazice în Regent's Park. Ursul leneş srilankez are buze lungi, mobile şi doi incisivi superiori lipsă, ca să poată „suge" furnicile şi termitele din muşuroaie, trăsătură facială distinctă cu care nimeni nu şi-ar bate capul la o masă compusă din delicatese. În timp ce-mi terminam îngheţata, mi-au trecut prin minte gânduri melancolice. Mă uitam cu atenţie la nişte hipopotami pitici de culoarea gudronului, care se bălăceau în noroi. Cuvântul „dinozaur" mi-a venit imediat în minte – nu că semănau cu el, dar evocau dinozaurul, ajuns de pomină pentru adaptarea fatal de lentă la mediu. Au mai rămas doar câteva exemplare în lume, în habitatele lor naturale din Africa viitorul aparţine mai degrabă fiinţelor mai sprintene, mai voluptuoase, de tip gazelă.

O vizită la grădina zoologică confirmă clişeul că aici găseşti de toate. Fiecare creatură pare minunat adaptată unor lucruri şi iremediabil acomodată altora. Racul de Moluce n-ar putea ajunge niciodată în paginile revistei *Vogue* (arată ca un coif militar în miniatură cu picioarele lui îndoite) şi nu l-ar putea citi pe Gibbon, dar e o vedetă, supravieţuieşte în ape adânci şi nu se lasă mâncat de rechini. Trăieşte liniştit, strecurându-se din când în când pe fundul oceanului pentru a înşfăca o moluscă.

E greu să nu te identifici cu animalele, să nu dai de creaturi pe care le-ai putea numi – dacă ai fi forţat să intri în repriza de după-amiază a jocului „ce-ai-vrea-să-fii-dacă-ar-trebui-să-fii-animal" (pierzând trist în faţa lui Pictionary ca distracţie de seară). Lui Flaubert îi plăcea jocul; în scrisori, se compara fie cu un boa constrictor (1841), fie cu o stridie în cochilie (1845), fie cu un arici rostogolindu-se pentru a se apăra (1853,1857). Eu am ajuns să mă identific cu tapirul malaez, cu puiul de okapi, cu lama şi cu broasca ţestoasă (mai ales în serile de duminică).

O grădină zoologică te tulbură pentru că, simultan, face ca animalele să pară mai omeneşti, iar oamenii, mai animalici. „Maimuţele sunt rudele cele mai apropiate ale omului”, se poate citi pe plăcuţa de pe cuşca urangutanului. „Câte asemănări vedeţi?” Mult prea multe ca să ne consoleze, bineînţeles. Bărbieriţi-l, îmbrăcaţi-l în tricou şi costum sport, şi cel care se scobeşte în nas în colţul cuştii e un văr de-al meu – doar că Jo are un apartament spaţios în Belsize Park şi şi-a petrecut două săptămâni în Dorset, cu copiii, în vara asta. În mai 1842, regina Victoria a vizitat grădina zoologică din Regent’s Park şi şi-a notat în jurnal despre noul urangutan de Calcutta: „E încântător când îşi pregăteşte şi îşi bea ceaiul, dar e penibil şi neplăcut de uman.” (Citind asta, îmi imaginez cum sunt prins şi pus într-o cuşcă ce seamănă cu camerele de la Holiday Inn, iau trei mese pe zi servite printr-o uşiţă şi n-am nimic de făcut decât să mă uit la TV – în timp ce o adunătură de girafe mă iau în vizor, chicotind şi filmându-mă, lingând îngheţate uriaşe şi zicând că am gâtul scurt.)

Inevitabil, probabil, plec de la grădina zoologică cu o pereche de ochelari Desmond Morris. Faptul că o sun pe Sarah s-o invit la cină îşi pierde inocenţa, e doar o parte din ritualul de împerechere al speciei umane, nu foarte diferit de cel pe care îl fac lamele în nopţile de toamnă, când încep să fluiere ciudat unele la altele.

Dar poţi găsi o nouă uşurare în capacitatea de a vedea imaginile groteşti ale fiecăruia ca manifestări complexe ale propriilor pulsiuni care sunt, în esenţă, animalice: pentru hrana, adăpostul şi supravieţuirea urmaşului genetic.

Este posibil să-mi scot un permis anual la grădina zoologică din Regent’s Park.

Despre bărbaţii singuri

Nu există romantici mai mari decât cei care nu au pe nimeni cu care să fie romantici. Abia când ne aflăm în străfundurile singurătăţii, nederanjaţi de muncă sau prieteni, suntem în poziţia de a înţelege natura şi necesitatea dragostei. Doar după un weekend în care telefonul nu s-a „agitat”, în care fiecare masă a fost scoasă din conservă şi consumată în prezenţa neconsolatoare a unui crainic cu voce gravă de la BBC – ce schiţează obiceiurile de împerechere ale antilopei kenyene – putem aprecia de ce Platon a declarat (*Banchetul*, 416 î. Ch.) că un bărbat lipsit de dragoste e ca o creatură rămasă cu numai jumătate din membre.

Visele cu ochii deschişi care apar în astfel de momente goale cu greu ar putea fi numite mature, din moment ce, până atunci, cuvântul era asociat cu conştiinţa pericolelor idealizării şi a excesului romantic. În trenul de Edinburgh mi s-a dat un loc vizavi de o tânără care citea ceva ce putea fi un raport de companie, sorbind suc de mere dintr-o cutie de carton. Cum o luaserăm spre nord, am simulat o grijă pentru peisaj (câmpii uscate, resturi industriale), neslăbind din ochi îngerul. Păr scurt, castaniu, piele albă, ochi gri-albăstrui, pistrui pe nas, un top în dungi, de marinar, puţin pătat, cu, probabil, pastele de la dejun. După Manchester, Julieta pune deoparte raportul de companie şi ia o carte de bucate. *Mâncărurile Orientului Mijlociu*. Concentrare de-a lungul frunţii. Vinete umplute. Apoi, falafel, taboulé şi ceva asemănător cu guruko, pentru care e nevoie de mult spanac. Notiţe luate cu litere rotunde, înghesuite.

Ce puţin îţi trebuie ca să te îndrăgosteşti. Sau ca, măcar, să fii cuprins de un entuziasm înălţător pentru altă

persoană, sentiment care s-ar putea numi dragoste, dar şi pasiune nebună, boală sau iluzie, în funcţie de temperament. Până ca trenul să treacă de Newcastle, m-am gândit la căsătorie, la o casă pe o stradă străjuită de cireşi, la seri de duminică în care ea îşi va aşeza capul pe pieptul meu, iar mâna mea îi va pieptăna şuviţele castanii – şi vom digera liniştiţi un fel de mâncare oriental gătit de ea, iar eu voi simţi, în sfârşit şi pentru totdeauna, cu infinită recunoştinţă, că am un loc în lumea asta.

Astfel de momente punctează viaţa unui bărbat singur, dezvăluindu-se fără vreun indiciu exterior în prezenţa feţelor privite cu coada ochiului în trenul de Edinburgh, la coada pentru sandviciul de la dejun sau în aglomeraţia din aeroport. Fără îndoială jalnic, dar vital pentru instituţia cuplului. Ar trebui ca femeile să fie recunoscătoare disperării bărbaţilor disponibili, ca bază a viitoarei loialităţi şi viitorului altruism – probabil, alt motiv de a-i suspecta pe cei aparţinând genului romantic de succes, al cărui farmec i-a făcut să nu cunoască procesul tragicomic de a suferi zile în şir pentru o femeie pe care n-au abordat-o din timiditate şi care a coborât în următoarea gară, lăsând în urmă o cutie din carton de suc de mere şi planuri de căsătorie.

Despre farmecul lucrurilor plictisitoare

1

Cel mai sincer compliment pe care-l poţi face Zürichului, oraşul în care locuiesc, e să-l descrii ca pe unul dintre marile aşezări urbane burgheze ale lumii. Desigur, asta ar putea să nu pară un compliment – cuvântul „burghez” devenind pentru mulţi o insultă plină de tâlc încă de la debutul romantismului, adică de la începutul secolului al XIX-lea. „Ura pentru burghezie e începutul înţelepciunii”, pretindea Gustave Flaubert, declaraţie tipică pentru un scriitor francez de la mijlocul secolului al XIX-lea, pentru care un astfel de dispreţ era un semn atât al profesiei, cât şi al faptului de a avea o aventură cu o actriţă ori de a face o călătorie în Orient. Potrivit sistemului de valori romantic, care domină şi astăzi imaginarul occidental, a fi burghez e sinonim cu a munci obsedat de bani, siguranţă, tradiţie, curăţenie, familie, responsabilitate, pudibonderie şi, probabil, plimbări în aer liber. Prin urmare, în ultimii aproape două sute de ani, nu multe locuri din Occident au fost atât de puţin la modă ca oraşul Zürich.

2

Fetele atrăgătoare născute în afara Elveţiei sunt în mod special împotriva dusului la Zürich. Ele preferă Los Angeles sau Sidney. Chiar dacă ar fi în căutare de „ceva” protestant şi domestic, ar alege mai degrabă Anversul sau Copenhaga.

Am încercat întotdeauna să le trezesc interesul pentru Zürich. Am crezut mereu că unei fete căreia i-ar plăcea Zürichul, i-ar plăcea părţi importante din străfundurile inimii mele. Însă a fost greu. Îmi aduc aminte de o călătorie cu Sasha. Era o artistă, era încântătoare, era amăgitoare. Ne certam groaznic, adeseori în mijlocul nopţii. Uneori cearta decurgea astfel:

EA: Nu-ţi plac femeile inteligente, de-aia nu eşti de acord cu mine.

EL: Ba îmi plac femeile inteligente, dar, din păcate, nu eşti una din ele.

Niciunul dintre noi nu ieşea bine din episoade de genul ăsta. E un lucru care ne aminteşte (dacă mai era nevoie) că îndrăgostiţii practică o formă de grosolănie care, în general, e cu putinţă doar în conflictul deschis.

Într-un weekend, Sasha şi cu mine am zburat la Zürich. Am încercat să-i explic cât de exotic era Zürichul. Tramvaiele erau exotice, la fel şi supermarketul „Migros”, betonul gri-deschis al blocurilor de apartamente, ferestrele mari, solide şi escalopul de viţel. De obicei, asociem cuvântul „exotic” cu cămilele şi piramidele. Dar, probabil, orice e diferit şi tentant merită asocierea. Cel mai exotic mi s-a părut felul faimos de plictisitor al tuturor lucrurilor. Nimeni nu era ucis de împuşcături întâmplătoare, străzile erau liniştite, totul se afla la locul lui şi, cum se spune (deşi nu vezi pe nimeni încercând), era, în general, atât de curat, încât puteai să mănânci chiar pe trotuar.

Dar Sasha era plictisită. Voia să se întoarcă la Hackney. Nu putea suporta ordinea. În timpul unei plimbări prin parc mi-a spus că voia să scrie cu graffiti înjurături pe ziduri – doar ca să zgâlţâie un pic locul. A scos un mic ţipăt în glumă, şi o doamnă în vârstă şi-a ridicat ochii din ziar. Plictiseala ei mi-a adus aminte de prietenul Gustave Flaubert, care crescuse în Rouen, oraş ce seamănă, probabil, puţin cu Zürichul, minus lacul. „Sunt plictisit, sunt plictisit, sunt plictisit”, scria Flaubert în jurnal când era tânăr. A revenit de mai multe ori la ideea de cât de

plictisitor este să trăieşti în Franţa, şi mai ales la Rouen. „Astăzi m-am plictisit îngrozitor”, nota la sfârşitul unei duminici proaste. „Ce frumos e în provincie şi ce şic sunt oamenii înstăriţi care trăiesc acolo. Ei discută despre impozite şi îmbunătăţirea drumurilor. Vecinul reprezintă o instituţie minunată. Ca să i se dea deplină importanţă socială ar trebui scris mereu cu majuscule: VECIN.” Pe Sasha o plictisea Flaubert (a încercat *Educaţia sentimentală*, dar s-a plictisit la jumătatea cărţii), totuşi, şi ea, şi Flaubert erau de acord că e foarte plictisitor să trăieşti într-un loc plictisitor.

Însă aşa cum mama spune spre sfârşitul vacanţelor şcolare că, în general, oamenii plictisitori sunt cei care se plictisesc, şi eu am început să-mi pierd răbdarea din pricina plictiselii Sashei. Îmi doream pe cineva atât de interesant pe dinăuntru, încât să nu ceară şi de la un oraş să fie „interesant”; pe cineva atât de aproape de izvoarele pasiunii, încât să nu-i pese dacă oraşul nu e „amuzant”; pe cineva atât de familiarizat cu părţile mai sumbre, mai tragice ale sufletului omenesc, încât să aprecieze liniştea weekendului la Zürich. Sasha şi cu mine nu mai eram un model.

3

Dar atracţia mea pentru Zürich a continuat. Cel mai mult mă ispitea imaginea a ceea ce se înţelege prin a duce o viaţă „obişnuită” în oraş. O viaţă obişnuită la Londra nu e, în general, o ofertă de invidiat: spitalele, şcolile, terenurile destinate construcţiilor sau restaurantele „obişnuite” arată aproape întotdeauna înfiorător. Există, desigur, şi exemple minunate, dar ele sunt rezervate doar celor foarte bogaţi. Londra nu e un oraş burghez. E un oraş al bogaţilor şi al săracilor.

În viziunea unei aripi influente a societăţii moderne laice, nu există soartă mai dezonorantă decât aceea de a ajunge „ca ceilalţi”; pentru că „ceilalţi” aparţin unei categorii în

care intră mediocrii, conformiştii, plictisitorii şi suburbanii. Scopul tuturor oamenilor rezonabili ar trebui să fie acela de a se distinge de gloată, de a se „evidenţia” în orice mod în funcţie de aptitudini. Dar dorinţa de a fi diferit depinde de ce anume înseamnă a fi obişnuit. Există ţări în care măsurile luate la nivel local pentru construcţia de locuinţe, transport, educaţie sau sănătate sunt de aşa natură, încât cetăţenii caută, în mod firesc, să scape de implicarea în grup şi se baricadează în spatele zidurilor înalte. Dorinţa de a avea un statut superior nu e niciodată mai puternică decât atunci când acest fel obişnuit de a fi impune o viaţă care nu reuşeşte să-ţi asigure nevoia medie de demnitate şi confort.

Există şi comunităţi, destul de puţine, multe dintre ele saturate de o puternică moştenire creştină (deseori protestantă), unde domeniul public impune respect în principii şi structură, unde nevoia de a te refugia în domeniul privat e, prin urmare, mai puţin intensă. Cetăţenii şi-ar pierde din ambiţiile de glorie personală dacă spaţiile publice şi facilităţile oraşului ar fi, în sine, admirabile. A fi, pur şi simplu, un cetăţean obişnuit ar putea părea un destin rezonabil. În cel mai mare oraş al Elveţiei, nevoia de a avea maşină, de a evita să împărţi autobuzul ori trenul cu persoane străine, îşi pierde din caracterul imperios pe care l-ar avea în Los Angeles sau Londra, datorită reţelei ideale de tramvaie din Zürich – curată, sigură, confortabilă şi exemplară ca punctualitate ori performanţă tehnică. Aproape că n-are rost să călătoreşti singur când, pentru numai câţiva franci, un tramvai eficient şi impunător te transportă de-a curmezişul oraşului la un nivel de confort pe care orice împărat l-ar invidia.

4

E oarecum jenant să-ţi placă într-atât Peter de Hooch (un pictor olandez din secolul al XVII-lea), încât să-l incluzi printre pictorii favoriţi din toate timpurile. Din cele o sută

şaptezeci de lucrări atribuite lui, majoritatea sunt, evident, mediocre – peste măsură de grosiere în tinereţe sau manieriste în ultimii ani. El operează într-un gen minor, tablourile lui sunt prea frumoase, dar nu suficient de frumoase, nu la fel de frumoase ca ale unor Rafael sau Poussin, şi, comparat cu compatrioţii, îi lipseşte inventivitatea lui Jan Steen, graţia lui Vermeer sau densitatea lui Van Ruisdael. Moralitatea lui poate părea reacţionară, o celebrare a celor mai banale ocupaţii omeneşti: despăducherea, măturatul patioului. Nici măcar nu pictează foarte bine oameni; uitaţi-vă de aproape la feţele lui, nu sunt decât nişte schiţe. Şi, cu toate acestea, pictorul mi-a plăcut multă vreme din aceleaşi motive pentru care-mi place Zürichul: pentru că înţelege şi preţuieşte viaţa burgheză fără să o sentimentalizeze. Lumea pe care o pictează, în ciuda diferenţelor, pare, în esenţă, identică cu Zürichul în care am copilărit.

De Hooch e deseori descris ca aparţinând tradiţiei artistice şi literare olandeze, care predica virtuţile domestice. Cu toate că tablourile lui aruncă o lumină pozitivă asupra îndeletnicirilor domestice, cu toate că e puţin probabil să pleci de lângă ele cu imboldul de a-ţi desface căsătoria sau de a lăsa bucătăria murdară, pare nedrept să-l etichetezi drept moralistul imatur al virtuţii domestice. El nu spune niciodată că e important să-ţi iubeşti copiii sau să-ţi ţii gospodăria în ordine, ne dă doar exemple evocatoare, emoţionante, de dragoste maternă şi de camere ordonate care e puţin probabil să ne displacă.

În plus, arta lui nu are nimic din tonul suficient al propagandei făţişe pentru virtutea domestică. Plăcerile simple ale căminului devin împliniri cât se poate de vulnerabile. Criticii ar putea afirma că De Hooch nu picta Olanda secolului al XVII-lea aşa cum era, ar putea evidenţia faptul că multe femei erau rău tratate de soţi, că multe case erau murdare şi primitive, că exista un nivel de viaţă, de mizerie şi suferinţă pe care artistul nu a dorit să-l reprezinte, preferând să idealizeze problemele. Şi, cu toate

acestea, arta lui nu e niciodată sentimentală, pentru că e atât de impregnată de conştiinţa forţelor mai întunecate, susceptibile oricând să distrugă seninătatea greu câştigată. Nu este nevoie să ni se spună că nu întreaga Olandă era impecabil de curată, faptul e sugerat de nenumăratele ferestre deschise de la capătul coridoarelor în pânzele lui. Nu este nevoie să ni se spună că ordinea pe care o fac femeile în case putea fi distrusă de războaie sau de soţi neglijenţi, simţim pericolul suficient de bine.

În *Femeie cu băiat pregătindu-se pentru şcoală*, o mamă unge cu unt o felie de pâine pentru fiul ei, el stă supus lângă ea, un omuleţ cu pălăria-n mână, îmbrăcat într-o haină curată, gri, şi pantofi lustruiţi. Dacă scena e nesentimentală şi, în acelaşi timp, emoţionantă, este pentru că suntem făcuţi să simţim inefabilul acestor intimităţi dintre mamă şi fiu. În partea stângă a pânzei, un coridor duce la o uşă deschisă în stradă, unde se află o clădire mare pe care scrie Schole. Băiatul va uita curând datoriile faţă de mama care, de-a lungul anilor, i-a uns cu unt franzele întregi şi l-a căutat în cap de păduchi.

Arta lui De Hooch ne ajută să recuperăm asocierile pozitive ale cuvântului cu care am putea avea relaţii foarte ambigue: burghez. Pare încărcat de conotaţii negative, poate sugera conformism, lipsă de imaginaţie, rigiditate, pedanterie şi snobism. Însă în lumea lui De Hooch, a fi burghez însemna să îmbraci haine simple, dar atrăgătoare, să nu fii nici prea vulgar, nici prea pretenţios, să ai o relaţie normală cu copiii tăi, să recunoşti plăcerile simţurilor, fără a ceda licenţiozităţii. Pare încarnarea echilibrului aristotelic. Lucrările lui De Hooch îndeplinesc sarcina preţioasă de a ne aminti avantajele şi valoarea mediului modest, care înăbuşă ambiţiile inutile şi tentaţia de a ne sustrage cu snobism din rutina obişnuită: masa de seară, munca de acasă, un pahar cu prietenii. Acordând atenţie frumuseţii zidăriei de cărămidă sau luminii care se reflectă de pe o uşă lustruită, pliurilor rochiei unei femei, De Hooch ne ajută

să descoperim plăcere în aceste aspecte omniprezente, dar neglijate, ale lumii noastre.

5

Cu vreo şaptezeci de ani înainte ca Peter de Hooch să fi realizat cele mai bune tablouri, Michel de Montaigne, într-un pasaj din *Eseuri*, exprima idei care captau în cuvinte ceva din atmosfera artei pictorului olandez şi, pe rând, calităţile pe care cred că se întemeiază măreţia Zürichului. Căutând să amintească cititorilor justa proporţie a vieţilor obişnuite, Montaigne scria:

Să iei cu asalt o redută, să conduci o ambasadă şi să cârmuieşti o ţară sunt fapte strălucitoare. Să cerţi, să râzi, să cumperi, să vinzi, să iubeşti, să urăşti şi să te împaci cu cei de acasă – dar şi cu tine însuţi – păstrând relaţii bune şi onorabile, să nu devii delăsător sau să te dezici este un lucru din ce în ce mai uimitor, mai rar şi mai dificil. Orice s-ar zice, asemenea vieţi izolate admit, în felul lor, îndatoriri cel puţin la fel de grele şi de încordate ca cele care ţin de alte vieţi.

Din păcate, ideea pierde teren. Uităm mereu că ungerea pâinii cu unt pentru copil şi făcutul patului au dimensiuni fermecătoare. Desigur, Sir Joshua Reynolds nu le-a înţeles. Scriind despre Jan Steen în secolul următor, observa că, deşi opera lui e minunată, „ar fi fost socotit printre marii stâlpi şi susţinători ai artei” dacă ar fi putut trăi la Roma – pentru artişti, cel mai mare oraş din lume – şi nu în Leiden, o apă stătătoare, deprimantă, de tip Zürich. Roma l-ar fi inspirat să picteze pânze cu adevărat mari, n-ar fi trebuit să se limiteze la cerşetori şi negustori, la orăşele de provincie şi la harababura existenţei cotidiene. Una din gloriile artei olandeze de secol XVII demonstrează că Sir Joshua Reynolds s-a înşelat definitiv. Alături de Steen şi Vermeer, Peter de Hooch şi gospodinele lui care mătură patioul merită multă consideraţie.

6

Lecţia deosebită pe care Zürichul o oferă lumii stă în capacitatea lui de a ne aminti cât de imaginativ şi uman este să ceri unui oraş să nu fie decât plictisitor şi burghez.

Despre scris (şi păstrăvi)

Am scris prima carte la vârsta de opt ani. Era jurnalul vacanţei de vară, petrecută în staţiunea Houlgate de pe litoralul Normandiei, cu părinţii, câinele şi sora mea. „Ieri nu s-au petrecut multe lucruri. Azi vremia e încântătoare. Am înotat toată ziua. Am mncat salată la prânz. Am mncat păstrăv la cină. După cină am văzut un film despre un bărbat care a găsit aur în Peru”, poţi citi într-o notiţă tipică, datată „miecuri, 23 august, 1978” (nu era dislexie, învăţam limba). Dacă o carte e de necitit, asta se întâmplă pentru că, în ciuda celor mai bune intenţii şi a caligrafiei corecte, autorul nu e capabil să surprindă prea mult din ce se întâmplă de fapt. Există o listă de fapte, păstrăvul şi buletinul meteo, dar viaţa e în altă parte. E ca şi cum te-ai uita acasă la o casetă video în care ţi se arată doar picioarele sau norii şi te întrebi amuzat ce s-o fi întâmplând la nivelul capului.

Majoritatea scrierilor sunt aşa. Chiar dacă se îmbunătăţeşte ortografia, lupţi să aranjezi cuvintele în aşa fel încât să servească intenţiilor. De obicei, o relatare scrisă redă superficial un eveniment: vedem un apus de soare şi mai târziu, în jurnal, bâjbâim după ceva şi îl numim „frumos”, deşi ştim că a fost mult mai mult, dar acest „mai mult” nu poate fi imortalizat şi e curând uitat. Vrem să surprindem ce s-a întâmplat astăzi, facem o listă cu locurile în care am fost şi cu ce am văzut, dar părăsim pagina ştiind că au existat evenimente trecătoare pe care n-am reuşit să le descriem, însă care, bănuim, ar putea deţine cheia realităţii zilei.

E nevoie de mai mult ca să surprinzi viaţa decât de înregistrarea fidelă a experienţei simţurilor. Informaţiile

date despre ce vedem nu fac artă: doar atunci când a avut loc procesul de selecţie, alegere şi gândire, lucrurile au şansa să pară fireşti. Iat-o pe Virginia Woolf scriind în jurnal ce i s-a întâmplat în 15 februarie 1915:

Leonard [soţul] şi cu mine ne-am dus la Londra azi după-amiază. L. la Bibliotecă & eu ca să hoinăresc prin West End după haine. N-am pe mine decât zdrenţe. Cu vârsta, magazinele superbe te sperie mai puţin. M-am învârtit în Debenham’s & Marshalls. Apoi am băut un ceai & am luat-o-n jos pe Charing Cross, în întuneric, inventând expresii & incidente despre care să scriu. Ceea ce, constat, e sinucidere curată. Mi-am luat rochia albastră în care stau acum, cu zece [şilingi] & unsprezece penny-i.

E greu să explici exact de ce asta merge, de ce viaţa nu „s-a scurs” din relatare. Virginia Woolf pare să fi ales detaliile potrivite, a ştiut ce să vadă; ceva în mărturisirea despre magazinele superbe, în capacitatea de a recunoaşte excentricităţile de pe Charing Cross, acel intim „în care stau acum”…

Un paradox al cărţilor celorlalţi e că, deseori, spun mai mult despre propria noastră viaţă decât am fost în stare să ne dăm seama singuri. Cuvintele de pe pagina scrisă de altcineva sunt cele care ne readuc la o conştiinţă mai vie a ceea ce suntem şi a felului lumii noastre. De exemplu, tânărul Werther al lui Goethe e cel care mă învaţă ce înseamnă să fii tânăr şi respins în dragoste, în Homais al lui Flaubert văd prostia savantă a politicianului sau a celui care face publicitate, datorită anumitor pasaje dureroase din Proust înţeleg oarecum ce mi se întâmplă când sunt distrus de gelozie.

Însă valoarea cărţilor mari nu se limitează la descrierea emoţiilor şi oamenilor care seamănă cu cei din viaţa noastră; constă în abilitatea de a le ilustra *mult mai bine* decât am fi noi în stare s-o facem, să „punem degetul” pe

percepţii pe care le recunoaştem ca fiind *ale noastre*, dar n-ar fi putut fi formulate *de noi*.

Am fi putut cunoaşte, de exemplu, pe cineva precum fictiva ducesă de Guermantes a lui Proust. Poate că am fi simţit că există ceva superior şi impertinent în purtarea acestei femei fără să ştim precis ce, până în momentul în care Proust subliniază discret, între paranteze, reacţia personajului când, în timpul unei cine elegante, o (anume) doamnă de Gallardon face greşeala de a fi un pic prea familiară cu ducesa, cunoscută şi ca Oriane des Laumes, şi i se adresează pe numele mic:

„Oriane” (deodată doamna des Luames se uită cu uimire amuzată spre o a treia persoană, invizibilă, pe care părea s-o fi chemat ca martoră că nu i-a permis niciodată doamnei de Gallardon să-i folosească numele de botez)…

Efectul citirii unei cărţi ce acorda atenţie observării unor freamăte atât de slabe, dar vitale este că, după ce am pus volumul deoparte şi ne-am reluat viaţa, am putea fi chiar martorii lucrurilor la care autorul ar fi reacţionat dacă el sau ea ar fi fost în compania noastră. Mintea noastră ar fi un radar menit să culeagă anumite obiecte care plutesc prin conştiinţă, efectul ar fi similar cu aducerea unui radio în camera pe care o credeam liniştită, constatând că liniştea exista numai la o frecvenţă anume şi că, în tot acest timp, am împărţit, de fapt, camera cu unde sonore venite de la o staţie ucraineană sau de la sporovăială nocturnă a unei firme de minitaxi. Atenţia noastră ar fi atrasă de nuanţele cerului, de mobilitatea unei feţe, de ipocrizia unui prieten sau de tristeţea adâncă a unei situaţii despre care nici măcar nu ştiam că ne-ar putea întrista.

Despre comedie

1

Vara lui 1831 l-a găsit pe regele Louis-Philippe al Franţei într-o dispoziţie optimistă. Haosul economic şi politic al revoluţiei din iulie, care-l adusese la putere cu un an înainte, deschisese calea prosperităţii şi ordinii. Dispunea de o echipă competentă de oficiali condusă de primul său ministru, Casimir Périer; călătorise prin părţile nordice şi estice ale regatului, iar clasele de mijloc din provincii îl întâmpinaseră ca pe un erou. Trăia în lux la Paris, în Palais Royal; se dădeau banchete în onoarea lui în fiecare săptămână; îi plăcea să mănânce (mai ales *foie gras* şi vânat); avea o avere personală mare, o soţie iubitoare şi copii.

Dar exista un lucru care umbrea liniştea lui Louis-Philippe. La sfârşitul anilor 1830, un artist necunoscut de 28 de ani, pe numele lui Charles Philipon, lansase o revistă satirică, *La Caricature*, în care reprezentase capul regelui – pe care îl acuza de corupţie şi crasă incompetenţă – sub formă de pară. Desenele lui Philipon nu numai că făceau o aluzie maliţioasă la obrajii umflaţi ai regelui şi la fruntea lui bulboasă, cuvântul francez *poire* însemnând cap sec sau ageamiu, indica însă limpede o atitudine mai puţin respectuoasă faţă de capacităţile administrative ale lui Louis-Philippe.

Regele s-a înfuriat. Şi-a instruit agenţii să împiedice apariţia revistei şi să cumpere toate exemplarele aflate în chioşcurile pariziene. Cum asta n-a reuşit să-l oprească pe Philipon, în noiembrie 1831, caricaturistul a fost acuzat că a

„adus ofense persoanei regelui” şi i s-a ordonat să apară în faţa tribunalului din Paris. Vorbind în faţa unei săli pline, Philipon le-a mulţumit procurorilor că au arestat un om atât de periculos ca el, dar a atras atenţia că guvernul a neglijat urmărirea detractorilor regelui. Ar fi trebuit, prioritar, să încerce să aresteze orice lucru în formă de pară, perele înseşi ar trebui întemniţate! Există mii de pere în pomii din toată Franţa, fiecare fruct fiind un criminal apt de a fi închis, îi persifla Philipon. Curtea de juraţi nu s-a amuzat. Philipon a fost trimis la închisoare pentru şase luni, iar când, în anul următor, a repetat gluma cu para într-o nouă revistă, *Le Charivari*, a fost dus de îndată direct la închisoare – petrecând, cu totul, doi ani în spatele gratiilor pentru că l-a reprezentat pe monarh ca simplu fruct.

2

Louis-Philippe nu ar fi reacţionat aşa dacă umorul ar fi fost un simplu joc. Glumele erau o cale de a „fixa” o critică, şi el era primul care s-o recunoască. Ele sunt un alt fel de a te plânge: pentru aroganţă, cruzime sau îngâmfare, pentru abaterile de la virtute şi bun-simţ.

Dacă reprezintă un anume fel eficient de a te plânge, asta se întâmplă pentru că ele transmit o lecţie în timp ce par că doar ne distrează. Comicii n-au nevoie de predici care să sublinieze abuzurile puterii. Ne fac să admitem, chicotind, justeţea nemulţumirilor împotriva autorităţii.

În plus (în ciuda experienţelor carcerale ale lui Philipon), aparenta inocenţă a glumelor permite comicilor să transmită mesaje care ar putea fi periculoase sau imposibil de rostit direct cu voce tare. În istorie, bufonii de la curte sunt cei cărora li se permitea să spună capetelor încoronate lucruri serioase ce nu puteau fi rostite serios (când regele Iacob I al Angliei, care conducea un cler faimos de corupt, nu a putut să-şi îngraşe unul din cai, se spune că Archibald Armstrong, nebunul curţii, i-a zis că era suficient să

transforme calul în episcop, şi animalul va pune repede pe el kilogramele necesare).

Acestea fiind spuse, nu orice sus-pus e copt pentru „tratamentul” comic. Rareori râdem de un doctor care face o operaţie importantă. Cu toate acestea, putem râde de doctorul care, după operaţie, se întoarce acasă şi îşi sperie nevasta şi fiicele vorbindu-le într-un jargon medical pompos. Râdem de tot ce e excesiv şi disproporţionat. Râdem de regii a căror imagine proprie le-a depăşit valoarea, a căror bunătate n-a ţinut pasul cu puterea. Râdem de persoanele cu statut înalt care au uitat de omenie şi au abuzat de privilegiile lor. Râdem de dovezile de nedreptate şi exces – şi prin râsul nostru le criticăm.

De aceea, în „mâinile” celor mai buni comici, râsul dobândeşte un scop moral, glumele devin încercări de a-i păcăli pe ceilalţi ca să-şi îndrepte caracterul şi obiceiurile. Glumele sunt un mod de a caricaturiza un ideal politic, de a crea o lume mai dreaptă şi mai sănătoasă. Oriunde e nedreptate şi înşelăciune, se deschide o portiţă pentru critici ambalate umoristic. În viziunea lui Samuel Johnson, satira e doar un alt mod, unul deosebit de eficient, de a „opri ticăloşia sau prostia”. În cuvintele lui John Dryden, „adevărata finalitate a satirei e îndreptarea viciilor”.

3

Umorul nu e doar o unealtă folositoare ca să-i ataci pe cei cu statut înalt, ne-ar putea ajuta şi pe noi să ne lămurim şi să ne potolim neliniştile legate de statutul nostru.

O bună parte din ceea ce considerăm amuzant vizează situaţii ori sentimente cărora, în viaţa de zi cu zi, le facem faţă cu jenă sau ruşine. Cei mai mari comici pun accent pe părţile vulnerabile pe care nu le putem examina la lumina zilei; ne scot din relaţia solitară cu laturile noastre cele mai dificile. Cu cât iritarea e mai personală şi mai intensă, cu atât posibilitatea de a râde e mai mare, râsul fiind prinosul

adus abilităţii cu care a fost împuns cel căruia nu i se pomeneşte numele.

Prin urmare, nu e o surpriză că o mare parte a umorului dezvăluie o încercare de a numi şi, de aceea, conţine nelinişte în raport cu statutul. Ne reasigură că există şi alţii pe lume, nu mai puţin invidioşi sau fragili decât noi din punct de vedere social; că există spirite înrudite care se trezesc dimineaţa devreme torturate de performanţele lor financiare; şi că, în spatele aparenţei sobre pe care societatea ne-o pretinde, mulţi dintre noi o iau un pic razna – dându-ne ocazia de a întinde o mână vecinilor la fel de chinuiţi.

Mai mult decât *să-şi bată joc* de grija noastră pentru statut, cei mai amabili comici ne *tachinează*: ne critică şi ne dau de înţeles că suntem, în esenţă, acceptabili. Mulţumită abilităţii lor, recunoaştem, râzând din toată inima, adevăruri amare despre noi înşine, adevăruri care s-ar fi putut transforma în furie şi suferinţă dacă ne-ar fi fost spuse într-un fel obişnuit, acuzator.

4

Comicii, nu mai puţin decât alţi artişti, intră justificat în definiţia dată de Matthew Arnold artei, ca disciplină care critică viaţa. Efortul lor urmăreşte să corecteze atât nedreptăţile puterii, cât şi excesele invidiei noastre faţă de cei plasaţi mai sus în sistemul social. La fel ca în tragedii, ei sunt motivaţi de tot ce e mai regretabil în condiţia noastră.

Scopul inconştient, adânc, al comicilor ar putea fi acela de a crea – folosind inteligent umorul – o lume în care vor fi ceva mai puţine lucruri de care să râdem.

CARTEA DE PE NOPTIERĂ

Există cărți de care rămâi cumva îndrăgostit: crezi că le-ai uitat și totuși le duci atât de tare dorul... Sau cărți cărora le-ai presimțit miracolul, fără să le fi cunoscut vreodată. Cărți gata să te iubească, adunate pentru tine în colecția

CARTEA DE PE NOPTIERĂ.

De data aceasta vă propunem o scurtă ieșire din ficțiune și un plonjon în cotidian. Aveți în mână câteva foarte frumoase eseuri. Dar, așezate ca o plasă cu ochiuri dese peste lucrurile din lumea de azi, ele formează un fel de roman al prezentului. Ce se petrece în sufletul unui bărbat necăsătorit în timpul unei călătorii cu trenul, locurile încărcate de tristețe de pe șosele sau din orașe, apoi aeroportul, grădina zoologică, farmecul ascuns al Zürichului sunt câteva pretexte pentru o privire blândă și consolatoare către lumea obișnuită în care trăim. Dacă v-ați săturat de aventurile lui Superman, dacă sunteți melancolici, vă puteți odihni în aceste pagini: „Probabil cărțile triste ne consolează cel mai bine când suntem triști."

ISBN 978-973-50-2617-2

Foto © Michael Prince
photoland
the authorized corbis representative